LA CULTURA POPULAR EN PROBLEMAS

INCURSIONES CRÍTICAS EN LA ESFERA PÚBLICA PLEBEYA

COORDINADOR
Gustavo Remedi

PABLO ALVIRA
DEBORAH DUARTE
GUSTAVO REMEDI
LUCÍA NASER
ALEJANDRO GORTÁZAR
MARISA RUIZ
FEDERICO PRITSCH

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA URUGUAY

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

La cultura popular en problemas

La cultura popular en problemas
Incursiones críticas en la esfera pública plebeya

COORDINADOR
Gustavo **Remedi**

Pablo **Alvira**
Deborah **Duarte**
Gustavo **Remedi**
Lucía **Naser**
Alejandro **Gortázar**
Marisa **Ruiz**
Federico **Pritsch**

© Gustavo Remedi, 2021
© Zona Editorial, 2021

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR.
Magallanes 1577 CP 11200
Montevideo - Uruguay
Tel.: 598 2 409 25 53
email: ceil@fhuce.edu.uy
www.ceil.fhuce.edu.uy

Proyecto de Investigación Fundamental Fondo Clemente Estable 2017, Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII): «La cultura popular como desafío a los estudios latinoamericanos: usos y prácticas culturales de las clases subalternas».

Edición: Gustavo Remedi / Renée Ferraro
Diseño editorial y portada: Daniel Villar Ballestero

ISBN: 978-9915-9324-1-5

Impresión y encuadernación: Mastergraf SRL

ÍNDICE

PRÓLOGO
Transculturaciones plebeyas
Pablo Alabarces 11

INTRODUCCIÓN
La cultura popular en problemas
Incursiones críticas en la esfera pública plebeya
Gustavo Remedi 15

1. **La larga sombra de Aquino**
Notas sobre matreros y cultura popular
Pablo Alvira 25

2. **La literatura como práctica**
Experiencias de lectura en los barrios populares
Deborah Duarte 59

3. **Prácticas literarias subalternas**
Lecturas adolescentes: jóvenes leyendo *manga*
Gustavo Remedi 97

4. **Revistas de carnaval**
Deseos hegemónicos y cuerpos subalternos bailan la danza de todes
Lucía Naser 145

5. **Culturas populares en registro masivo**
Un ensayo sobre los candombes de Montevideo (1956-2019)
Alejandro Gortázar 185

6. **Humor y resistencias culturales en prisiones políticas**
Ravensbrück y Penal de Olmos
Marisa Ruiz 213

7. **Hacia una idea de cine popular**
Producción, representaciones y circulación
Federico Pritsch 243

EPÍLOGO
Pueblo, cultura, popular
Soledad Castro Lazaroff 277

Los autores
BREVE RESEÑA CURRICULAR 285

PRÓLOGO

Transculturaciones plebeyas

Pablo Alabarces

1.

En algún momento de comienzos de siglo, hacia 2002, escribí:

> «lo popular había dejado de existir. Muerto de mala muerte, muerto de silencio. Si lo popular había debido ser violentado académicamente para ser transformado en objeto de saber —esa era la principal enseñanza de De Certeau—, la academia volvía sobre sí misma y decretaba, en su expulsión del mapa de lo nombrable, una muerte peor: la del significante».

Mi pesimismo —ni exagerado ni terminal— aludía a la desaparición de la categoría *popular* del mapa de las ciencias sociales y humanas en el final del siglo pasado. Apenas sobrevivía como adjetivo, adosado a cualquier objeto para renombrar lo *masivo* —que no era lo mismo ni era igual—. El neoliberalismo había hecho estragos también en nuestras disciplinas: porque se reclamaba que no podían entenderse las transformaciones del cambio de siglo, después de la caída del Muro de Berlín, si no se inventaban las nuevas categorías que permitieran pensarlas. Esto llevó al abandono de conceptos hasta entonces centrales para nuestros análisis (*clase* a la cabeza, pero también *imperialismo, dependencia, subalternidad, dominación, explotación, jerarquía, centro-periferia*, y con ellas *pueblo* y *cultura popular*), tildados como anacrónicos. Sin embargo, esos conceptos persistieron como datos de las «nuevas» realidades económicas, políticas, sociales y culturales, aunque nadie inventó nuevas formas para nombrarlos.

Y también confluyeron otros dos fenómenos: la explosión de la hibridación para nombrar lo humano y lo divino colaboró en la misma dirección que lo que las corrientes posmodernas celebraron como la *plebeyización de*

la cultura, un presunto final de la «gran división» cultural que nombraba Andreas Huyssen en 1986. Una reconciliación ilusoria, en la que las viejas posiciones alto-bajo —culto-popular— se esfumaban para dar lugar a un festín omnívoro: toda la cultura era ahora cultura híbrida, sin límites ni jerarquías. Los *pueblos* —esa palabra que «combina un máximo de resonancia emocional con un mínimo de precisión en la definición de los múltiples y superpuestos significados que oculta», como decía Eric Hobsbawm— habían dejado paso a las *gentes*. O, peor aún, a *la gente*, el presunto sujeto definitivo y universal de las nuevas palabras políticas.

2.

No deja de ser irónico que, ya entrado el siglo XXI, volvamos a usar una palabra, «plebeyo/a», puesta en circulación por Edward P. Thompson en 1963, en *La formación de la clase obrera en Inglaterra* hace sesenta años. Posiblemente, porque las transformaciones del neoliberalismo no permitieron —no estaba en su programa— la desaparición de los plebeyos y de las plebeyas, ni mucho menos de las condiciones que las y los constituían como tales. Condiciones, permítaseme otro anacronismo, objetivas. Y para más anacronismo, recuperamos otro concepto, «transculturación», acuñado por el cubano Fernando Ortiz en 1940 y retomado por Ángel Rama en 1982.

Decididamente, la reaparición de los estudios sobre las culturas populares en América Latina nos habla más de continuidades que de fracturas. Porque no se trata de un mero ejercicio de historia intelectual; se trata de un nuevo ejercicio de comprensión, de explicación y de intervención (necesariamente política).

3.

Porque esos estudios sobre las culturas populares han reaparecido, y este libro es una gran señal en esa dirección. ¿Qué había después de la hibridación? Más duración que novedad, aun con las sin duda indudables transformaciones de las sociedades, las economías, las políticas y las culturas. La continuidad básica es la de la dominación, la jerarquía y la subalternidad como principios estructurantes de nuestras sociedades latinoamericanas, desde el racismo colonial hasta la organización capitalista. Y una segunda continuidad, que es la de lo democrático como el horizonte normativo de nuestra interpretación. Continuidad entonces de la dominación y la subalternidad estructurando sociedades desiguales, jerárquicas y no democráticas; y continuidad de lo democrático entendido como postura radical,

como el horizonte respecto del cual debemos proponer una interpretación cultural.

Los nuevos estudios, de los que este libro se constituye como un centro, proponen que las culturas populares que se habían esfumado en los 90 reaparecen en el nuevo siglo investidas con nuevos ropajes, incluyendo prácticas novedosas, textos inestables y móviles; pero también propone que las culturas populares como prácticas, como problema teórico-político, siempre señalaron, y continúan haciéndolo, la dimensión en la que se negocia, se discute y se lucha la posibilidad de una cultura democrática. Extendidamente, la posibilidad de una sociedad plena y radicalmente democrática. Por fuera del debate de esas posibilidades, es decir la de un horizonte radicalmente democrático, de la desaparición de las jerarquías y de la subalternización, este libro —y los nuevos materiales que están surgiendo en este preciso momento— no tendría ningún sentido.

4.

En esa reaparición se alinean la edición de la *Revista Encuentros Latinoamericanos*, a fines del 2019, organizada también por Gustavo Remedi con el título «La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones»; y, en el mismo año, una Conferencia que invoca la categoría en su título (la Conferencia Internacional de *Comunicación y Cultura Popular en América Latina y el Caribe*, en Santiago de Chile, organizada por Chiara Sáez, Christian Spencer y Antonieta Vera, de la Universidad de Chile y la Universidad Mayor), que también están organizando un volumen sobre la cultura popular chilena y un número especial de la revista *Comunicación y Medios*. Antes de eso, apenas tenemos, como actividad institucional, al Seminario Permanente de Cultura y Representaciones Sociales, dirigido por Gilberto Giménez en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, que en 2012 dedicó su ciclo anual de conferencias a «El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales», editando consecutivamente un número de su revista (en el mismo 2012) y un libro, en 2017. Y hoy, este nuevo volumen.

No parece mucho; sin embargo, son indicios potentes de nuevas agendas.

5.

Transculturadores, mejor que transculturación. La categoría expande la noción de «intelectuales mediadores» formulada por los populistas argentinos —especialmente, Jorge Rivera— y parece más adecuada a las

formaciones culturales contemporáneas: ya no se trata simplemente de mediar entre la cultura popular y la cultura de masas, sino también entre la vieja cultura «alta» o «lo local y lo global», entre otros mundos posibles. Y en ese campo, aparece un entusiasmo, ni excesivo ni populista, por «las oportunidades que abre la reproducción mecánica y los medios electrónicos si se los consigue articular a un proyecto de cultura nacional-popular», como decía Remedi en un texto de 2018.

Con este giro, Remedi obliga a morigerar el optimismo —la inocencia— de la tecnofilia que combina la digitalización de la producción cultural con la ilusión anarquista de la red, más la presunta democratización radical que esto significaría para la cultura global. Sin política, dice Remedi, esto se transforma en mero emprendedorismo, en la carrera individual por monetizar videos en *YouTube* o volverse *influencer* en *Instagram*. De la subalternidad poco queda, desplazada por la seducción de una economía de servicios que ha propuesto la idea de «industrias creativas» para darle un cariz más o menos amable a lo que es la progresiva desaparición del mundo del trabajo —sea popular o no, sea artístico o no—.

6.

La mejor definición de *lo popular* es, como dice Gustavo Remedi, la de un «lugar heurístico» desde el que podemos —y debemos— repensar nuestras sociedades y nuestras culturas, haciendo buenas preguntas a los nuevos problemas. Si seguimos creyendo en una cultura democrática como horizonte necesario, esas preguntas son indispensables. Este libro abunda en ellas, que es lo que queríamos demostrar.

INTRODUCCIÓN

La cultura popular en problemas

Incursiones críticas en la esfera pública plebeya

Gustavo Remedi
Coordinador

Pasemos por alto la idea de que los instrumentos de un análisis deban identificarse con su tema, como si un estudio de criminología debiese de proceder a las cuchilladas.

Umberto Eco

Definida en oposición a la cultura oficial, la alta cultura, el pensamiento científico o lo legítimo y aceptable, la cultura popular, en tanto experiencia y subjetividad diferenciada, desconcierta, incomoda y es difícilmente comprendida por la academia, el *establishment* cultural y la sociedad en general. Si ocasionalmente se la ve con romántico entusiasmo —por ejemplo, el pueblo que se subleva contra las tiranías, el demos y soberano último, lo popular como reserva cultural y valórica, ámbito de la resistencia del subalterno—, otras tantas veces, de la Ilustración en adelante, se la percibe como barbarismo o amenaza a contener y combatir; sujeto colectivo irracional, regresivo, carente, fácilmente manipulable: anatema de la Cultura, la Civilización y la Modernidad.

La cultura popular ofrece, sin embargo, una vía de acceso a realidades específico-concretas a través de las que se configuran y expresan subjetividades emergentes —a los ríos profundos de la cultura— fuera del radar y del dominio exclusivo del Estado, y ciertamente ajena a la órbita de la academia. Permite explorar, asimismo, la forma cotidiana, encarnada y localizada de fenómenos sociales y culturales en ciernes, escenario de grandes y pequeñas batallas culturales; y aspirar a visualizar y pensar una miríada de cambios microscópicos que, confabulados y acumulados a la larga y casi imperceptiblemente, derivan y resultan en nuevas formaciones culturales y cambios epocales.

Los populismos pasados y recientes, de derecha e izquierda, por cierto, presentan no pocos desafíos a la hora de conocer y comprender sus bases sociales y culturales.

En América Latina, además, esto abre un arco de problemas relacionados: la construcción del folclor y los recurrentes intentos de cooptación por parte de distintos actores; los consumos y géneros del complejo de industrias culturales; el papel de la esfera pública popular en la configuración de procesos socioculturales arraigados e históricamente productivos; el *ethos* barroco que se cuece en el magma y el *continuum sensorium* de lo popular, entre otros. Por ello, esta cuestión ha sido objeto, en las últimas décadas, de numerosas discusiones teóricas, abordajes metodológicos e investigaciones empíricas en las humanidades y en las ciencias sociales.

Con este proyecto y esta colección de trabajos de investigación nos proponemos contribuir a una puesta al día respecto a la cuestión de la cultura popular, la exploración de nuevos enfoques y temas, así como ofrecer estudios de caso que contribuyan a visibilizar experiencias concretas y habiliten una reflexión comparativa.

Dos consideraciones adicionales motivaron este esfuerzo.

Por un lado, pensar la cultura poniendo especial atención al modo en que los artefactos entran en la vida cotidiana de los sectores populares; las prácticas, significaciones y usos que surgen en esa intersección o diálogo entre arte y vida, entre lo individual y lo social. Sin perder de vista los polos de la autoría, la producción y la intermediación, ni los objetos y géneros en sí, nos interesaba iluminar, como un momento clave del análisis, el otro polo productivo: aquel que se realiza en los ámbitos y la experiencia de la recepción, donde también convergen múltiples actores, determinaciones y sobredeterminaciones.

Por otro, los desafíos de orden teórico y metodológico que se corresponden con pensar e investigar la cultura (la cultura popular, el folclore, la cultura de masas, etcétera) desde esta otra perspectiva y serie de interrogantes.

Así, a la hora de intentar comprender la elusiva cultura plebeya, nos preguntábamos, ¿qué nuevas estrategias podemos poner en práctica? ¿Qué caminos metodológicos abre la enunciación de nuevas preguntas y problemas? ¿Qué objetos de análisis pueden permitirnos captar mejor los procesos de producción de subjetividades subalternas?

Los lectores podrán reconocer en el título de este volumen la criteriosa proposición que hiciera Raymond Williams en cuanto a tratar a los conceptos —y especialmente algunos conceptos y «palabras claves», como cultura,

lenguaje, ideología, literatura, etcétera— como *problemas*, esto es, siempre como un punto de partida, que es preciso desnaturalizar, desfetichizar, sacando a luz las tensiones y los conflictos que los constituye, en tanto precarios instrumentos mediante los que tratamos de pensar una realidad que al final siempre será más compleja y movediza.

La noción de *esfera pública plebeya*, asimismo, que escogimos para calificar lo popular a secas, es deudora de las reflexiones de Jürgen Habermas sobre la *esfera pública* (burguesa), y sobre todo de las revisiones críticas y reformulaciones de otros autores, tales como Edward Palmer Thompson, Umberto Eco o Jesús Martín Barbero, por mencionar los más emblemáticos, que prestaron atención a lo que acontecía en *una esfera aparte* —en otro espacio social, como parte de otra sociabilidad, a través de otros medios y lenguajes— y en la vereda de enfrente de la esfera pública burguesa (que siempre ha sido restrictiva y excluyente), base de *otra experiencia* del mundo y en los que se forma la opinión pública popular como conciencia diferencial (otra conciencia, otra subjetividad, otra sensibilidad y percepción y visión del mundo, etcétera).

Del mismo modo, la noción de *prácticas* deriva de Pierre Bourdieu, *subalternas* de Antonio Gramsci y *usos* de Michel De Certeau. Estas nociones están enraizadas en una larga historia intelectual, imposible de resumir en este prólogo, pero de ellas sí dan cuenta varias de las investigaciones que conforman esta compilación.

Sin embargo, dicho todo esto, caben una serie de advertencias, resguardos y precisiones preliminares respecto a la idea, el sentido y el valor que asignamos a lo popular, que hemos desarrollado en diversos trabajos anteriores. Contra una idea de cultura popular romántica, idealizada, esencialista, homogénea, estática, cosificada, esta colección cobra sentido y se asienta, como decíamos, en un concepto de *lo popular pensado como problema*, y sobre todo, como punto de entrada para explorar un problema mayor: la cultura a secas, y una serie de procesos y luchas sociales, históricas y políticas mediadas por la cultura, que tienen a la cultura y en especial a la cultura popular y la cultura de masas —que dudamos que hoy se puedan separar y distinguir tan fácilmente— como uno de sus escenarios, y en algunos casos, como su escenario principal.

Pensar la cultura popular —la escena cultural plebeya, esa esfera pública otra, diferente de, y hasta opuesta a la esfera pública burguesa, que escapa al control culto y letrado— implica nunca perder de vista su carácter relacional, subordinado, fundamentalmente *subalterno*, es decir, en una

situación de inferioridad en términos de poder. También, y por lo mismo, heterogéneo, asistemático, contradictorio, cargado de tensiones y líneas de fuerza que se chocan y alejan en direcciones opuestas, y que, parafraseando a Gramsci, es *a la vez* efecto y resultado de un dominio cultural (una ramificación de la cultura dominante), pero también versión deformada, «degradada» y «malentendida» de la cultura oficial; otras veces versión «desviada» y contrapuesta a la cultura oficial; y también, lugar donde se manifiestan aspectos de la realidad y anticipaciones del futuro ignoradas y ajenas a la cultura dominante, y que por eso mismo nos son necesarias.

Pero además, imaginar la cultura popular como problema, significa no solo situarla en un conjunto mayor y ponerla en relación con la cultura oficial y dominante, sino también concebirla como un proceso, como un fenómeno vivo (del mismo modo que contra la palabra objeto de la lingüística, Bajtín pensaba en la palabra *viva*, encarnada, situada, múltiplemente orientada y acentuada). Proceso que a su vez tiene su raíz en una experiencia social, encarnada, cotidiana, vivida, sentida, como es la experiencia ineludiblemente diferencial de las clases subalternas.

Pero del mismo modo que la cultura de las clases populares es hasta cierto punto y en buena medida la cultura de las clases dominantes (lo que la cultura dominante *hace* o *intenta hacer* con las clases subalternas), así también la cultura popular no es exclusiva ni necesariamente la cultura de los otros, sino también la de nosotros los académicos (que somos un poco como esos *halfies* que menciona Abu-Lughod, término que tomó prestado de Kirim Narayan), en cuanto a que en muchos posicionamientos y prácticas nos hallamos ciertamente del lado subalterno de la relación, y en la vereda de enfrente de la cultura dominante u oficial, o en ambos lados.

Así, lo popular es difícilmente cosificable, encasillable, estabilizable y pasible de ser puesto y conservado *vivo* en el museo, pues al igual que la cultura hegemónica *se mueve*, su significado es inestable, bifronte, cambiante; entre otras cosas debido a la propia dinámica de intento de captación y fuga, con éxitos y fracasos, que caracteriza la relación entre lo dominante y lo subalterno. Por eso, hoy está, mañana no está y lo que ayer fue, hoy ya no lo es. De aquí la necesidad de registrar y comprender la dinámica que estructura y moviliza esta tensión, las constantes reconfiguraciones del campo. Las claves para su comprensión son siempre coyunturales, histórica y geográficamente específicas, contextuales; sobre todo, siempre políticas, en el sentido que son expresión de una relación de poder que se disputa a través del ámbito de la sensibilidad, de la imaginación, de la cultura. Es de

este modo que hemos ido aprendiendo lo que a estos efectos tienen para aportar el acercamiento etnográfico y la escritura ensayística, sumados a otros enfoques igualmente necesarios —históricos, poéticos, estructurales, cuantitativos, etcétera—.

Por último, el propósito de hacer de la cultura popular un objeto de estudio responde a la necesidad de superar el prejuicio, el desinterés y la desatención de la cultura letrada, los estudios académicos y las instituciones públicas hacia ese terreno de la cultura que hemos titulado la *esfera pública plebeya*, y que ha desembocado en un sentido común o *doxa* con un pobre entendimiento de esta: de sus reglas, sus actores, sus sentidos, su valor, sus implicaciones.

Por esto, aun conscientes de los riesgos y limitaciones de colonizar la cultura popular por parte de la cultura oficial y letrada —de la que también participamos—, y de efectuar un acto de dominación de aquella mediante nuestra mirada, traducción, conceptos, de instrumentalizarla y someterla al engranaje de la maquinaria de producción de conocimiento, creemos que este ejercicio es no solamente válido sino impostergable. Primero, porque preferimos el conocimiento a la ignorancia, el saber complejo a las simplificaciones y los prejuicios (desde los que la cultura letrada suele mirar hacia lo popular, las pocas veces que se interesa por esto). Segundo, porque no concebimos el quehacer y el saber académico —el que producimos según ciertas reglas que acordamos y nos autoimponemos— como el único y excluyente. Tercero, porque no concebimos la construcción y la transformación social sin la participación y los aportes de las clases populares, y que sin tomar *in toto* ni acríticamente, hay que poder identificar, comprender, ponderar e incorporar, para lo cual no tenemos más remedio que hacerlos objeto de nuestra reflexión y seria consideración. Por eso el epígrafe.

* * *

Los trabajos incluidos en esta colección persiguen realizar un aporte a los estudios de la cultura popular tanto desde el punto de vista teórico —revisando y discutiendo el propio concepto, su historia, sus problemas, su utilidad—, metodológico —ensayando distintos enfoques y formas de abordaje—, y sobre todo, incursionando y examinando críticamente una serie de prácticas culturales populares/subalternas constitutivas de la esfera pública plebeya —vistas en sus múltiples relaciones con las culturas hegemónicas locales, nacionales y globales—, tales como las biografías de lectura

de las clases populares, las prácticas del candombe pensadas históricamente y en su diversidad, el cine y su compleja relación con lo popular, ciertas formas de teatro musical y de danza populares, la lectura de historietas entre los adolescentes de los barrios de la periferia, el humor en la prisión política, las leyendas de bandidos locales, entre otros. En cada caso prestando especial atención a las formas de apropiación, uso y asignación de sentido de parte de los colectivos y personas que toman parte de estas prácticas.

El fenómeno del bandolerismo, por ejemplo, muy extendido en vastas zonas de Latinoamérica desde el período colonial, fue desapareciendo en las primeras décadas del siglo XX cuando, en nombre de la modernidad y el orden, los Estados latinoamericanos se propusieron acabar con la conflictividad rural y con las distintas formas de desafío a la autoridad y la propiedad privada. No obstante, ha mantenido hasta nuestros días su vigencia en los imaginarios, como lo evidencia el caso de Martín Aquino, el matrero más notorio del siglo XX uruguayo, muerto en 1917 en Cerro Largo, emboscado por las fuerzas policiales. El texto de Pablo Alvira explora algunas de las formas en que las historias de matreros han perdurado en la trama de la cultura popular, tratando de responder cómo y a través de qué medios se construyen las memorias mitificadoras de bandidos, centrándose en este bandido uruguayo. Alvira rastrea la persistencia de narrativas sobre Aquino en la tradición oral, la payada, la poesía gauchesca, el cancionero y la literatura, espacios en los que las ideas y las historias sobre matreros circularon y se transformaron a lo largo del tiempo, con especial interés en comprender cómo se construyeron y perduraron sentidos subversivos y críticos de la figura de Aquino tras su muerte.

Partiendo de un abordaje de la literatura y de la lectura como práctica, Deborah Duarte se propone indagar en las experiencias de lectura de los habitantes de los barrios populares, en este caso, apoyándose en tres biografías de lectura realizadas a habitantes del Cerro de Montevideo. A través de los aportes teóricos de distintas tradiciones de trabajo —la teoría literaria, la historia y la sociología de las prácticas de lectura— se enfoca en un conjunto de preguntas de investigación. Teniendo en cuenta que dos de sus lectores provienen de hogares donde las prácticas de lectura no tenían una presencia concreta, aborda el análisis de los relatos acerca de los primeros acercamientos a la lectura y el vínculo entre esta y la escolarización formal. También se detiene en el tipo de representaciones sobre la lectura que crea una familiarización temprana y reflexiona acerca de cómo se relacionan con las representaciones atribuidas a la educación formal. En un segundo

momento persigue responder y profundizar una serie de interrogantes respecto a estas prácticas de lectura, tales como ¿qué se lee?, ¿cómo se eligen los textos?, ¿cuáles son los criterios de valoración?, ¿qué tipos de experiencia se esperan y se asocian con la lectura?, entre otras. Finalmente, también se pregunta por la relación entre lectura y subjetivación, por las maneras en que la lectura contribuye al proceso de singularización individual.

La literatura popular y las prácticas literarias populares o subalternas en general han sido uno de los puntos ciegos y «no saberes» de los estudios literarios formales, ocupados con los géneros «legítimos», los autores canónicos, las obras consagradas, etcétera. No sólo no conocemos demasiado «qué» leen ni «cómo» leen los sectores populares, sino que tampoco hemos construido o depurado un aparato teórico y crítico para comprender estos textos y lecturas. Producto de una indagación preliminar acerca de las prácticas culturales de los adolescentes en dos liceos de la periferia montevideana, Gustavo Remedi se ocupa aquí de una de tales prácticas: la lectura de historietas, y en especial las historietas japonesas *manga*, y más en particular, el caso de *Fairy Tail*, de Hiro Mashima. Se pregunta: ¿qué leen? ¿cómo leen? ¿para qué leen? ¿qué «hacen» con lo que leen? ¿qué sentidos les asignan? ¿qué realidades, expectativas y criterios de valor informan sus lecturas? Otro de los propósitos de este ensayo es contribuir a revisar el concepto de cultura popular —que aquí imagina como otra esfera pública, o esfera plebeya— así como explorar otras formas de abordar y estudiar estas otras clases de literatura, prestando más atención a la recepción, a la lectura como práctica y a los usos y significaciones que introducen los lectores al integrarlas en su vida cotidiana, sus ámbitos de sociabilidad y sus realidades sociales.

Lucía Naser, a su turno, se interna y reflexiona acerca de una de las formas del teatro carnavalesco menos estudiadas: la categoría revista, enfocándose en sus influencias, comunidades y contaminaciones. Hermanas de la comedia musical, nietas de las *troupes*, parientas lejanas de las revistas porteñas y del musical norteamericano, las revistas de carnaval del Uruguay constituyen una tradición pero buscan a la vez la innovación y el diálogo con la cultura global *mainstream* como una de sus motivaciones principales. Sus claves estéticas y sus nodos discursivos integran recursos de la cultura hegemónica pero realizadas en el escenario popular del carnaval uruguayo y de los tablados y cuerpos montevideanos. Cumplen en este sentido un rol transculturador pues recrean en claves y cuerpos locales y populares, estéticas y tendencias provenientes o en diálogo con centros culturales —como Estados Unidos y Buenos Aires—, siendo tanto su público como

sus hacedores integrantes en su mayoría de las llamadas clases subalternas o populares.

Las revistas nuclean y a la vez forman a artistas que se tornan profesionales, a *amateurs* que performan espectáculos de calidad profesional, a coreógrafas y coreógrafos actuantes en otros ámbitos, y tejen una red de academias de danza y de construcción de saberes y de placeres que son una escuela artística en sí misma. Esta red ha creado un lenguaje singular que desborda a la categoría carnavalera y ocupa un espacio significativo y creciente en la oferta de espectáculos de danza y de academias de bailes durante los doce meses del año en Montevideo. Basándose en entrevistas a componentes de tres conjuntos —*House*, *Madame Gótica* y *Tabú*— y en el análisis del Reglamento del Carnaval Uruguayo, su trabajo busca presentar y reflexionar a partir de las experiencias de sus hacedores, indagando en los procesos de creación, financiación, competencia y performance desde la perspectiva de sus protagonistas.

El capítulo de Alejandro Gortázar investiga otra forma de teatralidad carnavalesca, en su caso el género de las comparsas. Solamente en la ciudad de Montevideo existen más de 50 comparsas «de negros y lubolos», y si se amplía el territorio a los departamentos de Canelones y San José la cifra sube a casi 70. Serían más de 100 si consideramos todo el territorio nacional. Eso sin tener en cuenta las comparsas que se forman fuera de Uruguay, creadas por migrantes uruguayos. Gortázar se pregunta, ¿cómo es posible que una expresión artística de un colectivo racializado como el afrodescendiente, que se circunscribía a tres barrios de Montevideo (Sur, Palermo y Cordón Norte), se masificara, alcanzara a otros sectores medios y populares, y lograra un importante nivel de reconocimiento en la autoproclamada cultura legítima? Su trabajo se propone dar respuesta a esta interrogante a partir de una revisión de la producción de conocimiento de los intelectuales orgánicos del movimiento afro en Uruguay, de los saberes expertos que contribuyeron a su oficialización y también de la intervención del Estado y las industrias culturales. El candombe se define así en un nudo de tramas simbólicas que es necesario desatar para analizarlo como una expresión de la cultura popular-masiva.

Las situaciones cotidianas o extraordinarias en la prisión política de mujeres en diferentes momentos históricos no fueron estudiadas con la misma intensidad que devino en la importante producción sobre sus pares varones. Otro aspecto de estas prisiones específicas que ha sido trabajada escasamente son las relaciones entre humor, cultura popular y prisión po-

lítica. Marisa Ruiz analiza estos conceptos y su articulación en diferentes momentos históricos y espacios geográficos. Desde una perspectiva multidisciplinaria, indaga en dos casos concretos en los que el humor puede llegar a constituir un contrapoder: se trata de dos prisiones políticas, el campo de concentración de Ravensbrück, cerca de Berlín, Alemania durante la Segunda Guerra Mundial y el Penal de Olmos —La Plata, Argentina—, durante la última dictadura. Se ha dicho que el humor representó en los campos de concentración nazi, y agregaríamos en los campos de detención clandestinos o legales sudamericanos, una manera distinta de protegerse y ayudarse en contextos que ponen en riesgo la supervivencia. Las presas, consideradas desechables por los nazis y 'pichis' descartables por los militares argentinos y uruguayos, creando una opereta bufa e imitaciones y remedos humorísticos de lo que sucedía en sus vidas cotidianas, demostraron que en los peores momentos se puede esbozar una agenda que refuerza la resiliencia y la capacidad de sobrevivencia.

Federico Pritsch, a su vez, nos propone una matriz analítica y una lectura del modo en que el cine rioplatense contemporáneo ha intentado representar lo popular, pero también, de la mirada popular, el cine que mira, su manera de ver cine y las formas populares de hacer cine. En efecto, a lo largo de la historia del cine, han existido diferentes experiencias que intentaron cuestionar el tipo de representación dominante respecto a los sectores populares, apostando a integrar sus perspectivas mediante diversos recursos. Sin embargo, ¿qué ha sucedido con estos intentos respecto a su conexión con un público popular? ¿Cómo pensar la articulación entre la mirada popular del cine desde la enunciación y su carácter popular en tanto obra que se termina de construir y significar en su público? Su ensayo se propone un repaso a filmes contemporáneos de Uruguay y Argentina atravesados por temáticas y protagonismos subalternos, para reflexionar sobre sus modos de representación, sus espacios de circulación y conexión con el público. ¿Cómo han sido representados los sectores populares en diferentes filmes del cine rioplatense del siglo XXI, teniendo en cuenta tendencias como el Nuevo Cine Argentino, el más reciente cine villero, películas que apuestan al cine de género, o diferentes estilos de cine documental? ¿Con qué públicos se han encontrado? ¿Qué implicancias políticas tiene la construcción de estos discursos cinematográficos y su alcance social?

* * *

Pensado como esfuerzo colectivo y en su conjunto, y volviendo sobre el propósito que lo motiva, este libro persigue más que nada promover y potenciar los estudios de la cultura popular/subalterna y alentar la necesaria discusión y revisión teórica, tratando de acrecentar y refinar nuestros conceptos y formas de abordarla, y también superar o sortear los riesgos de la cosificación, la museificación, el folclorismo, la reducción al análisis de los textos (cosas) y a las interpretaciones prejuiciosas y etnocentradas, incluidos el etnocentrismo letrado, académico y de clase.

Aparte de los colectivos y las prácticas culturales sobre los que se detiene este volumen, otras de las preocupaciones e interrogantes que subyacen a todos estos trabajos son de orden metodológico: cómo proceder a la hora de construir el objeto/sujeto de investigación, cómo pensarlo, analizarlo, criticarlo, valorarlo. Lo que nos lleva a la cuestión por «las apropiaciones, los usos, las significaciones», es decir, la perspectiva de los practicantes —y coautores—, cómo se las apropian, les dan sentidos, usos y las integran a sus vidas; desde qué criterios los leen, juzgan, valoran, etcétera; para no quedar atrapados en los textos, las intenciones de autor, nuestras interpretaciones y valoraciones.

Por último, lo que nos anima, justifica y termina gratificando, es *lo que aprendemos*: los mundos que se abren a la experiencia, a la conciencia, al ejercicio de la capacidad crítica y a la transformación de lo otro y de lo propio.

La larga sombra de Aquino
Notas sobre matreros y cultura popular

1

Pablo Alvira

Introducción

El fenómeno del bandolerismo, muy extendido en vastas zonas de Latinoamérica desde el período colonial, pero especialmente intenso durante el siglo XIX, se revistió de distintos significados, a veces antagónicos: encarnación de la barbarie y el desorden para los grupos dominantes, y símbolo de libertad y reivindicación popular, materializada en leyendas, expresiones de devoción, canciones, literatura, etcétera. Cuando en las primeras décadas del siglo XX, en nombre de la modernidad y el orden, los Estados latinoamericanos se propusieron acabar con la conflictividad rural y con las distintas formas de desafío a la autoridad estatal y la propiedad privada, el bandolerismo fue desapareciendo. No obstante, ha mantenido hasta nuestros días su vigencia en los imaginarios, lo que podría ser explicado —en buena parte— por su huella en la cultura popular.

En este texto, de carácter exploratorio, pretendo abordar el impacto cultural del fenómeno del bandolerismo en Uruguay, centrado en la figura de Martín Aquino. Es un avance de una investigación que busca responder, como interrogante principal, cómo se construyeron y circularon sentidos subversivos y críticos en torno a la figura de Aquino, y cómo se modificaron a lo largo del tiempo. En esta oportunidad, dado su carácter inicial, se analizará un *corpus* limitado de fuentes (tradiciones orales, prensa periódica, literatura, cancionero), prestando una aproximación al bandolerismo desde la historia cultural, aunque siempre teniendo presentes las dimensiones sociales y políticas del fenómeno.

En 1917, Ponciano Martín Aquino murió por su propia mano a los 27 años de edad en Fraile Muerto, Cerro Largo, emboscado por las fuerzas policiales. A partir de allí se convertiría en el bandido rural —o matrero, para usar un término rioplatense— más notorio del siglo XX uruguayo.

Aquino era un pobre de la campaña, que siendo apenas un adolescente había estado en el último episodio de las guerras civiles, en 1904, y que luego había sobrevivido realizando los mismos trabajos que otros desposeídos como él: tropero, alambrador, contrabandista en la frontera, entre otros. Sin embargo, a raíz de su participación en un hecho violento, quedó fuera de la ley, y su raid delictivo de varios años fue considerado por las autoridades y las clases dominantes (especialmente capitalinas) un resabio de la barbarie, inaceptable en el orden del país moderno que estaba construyendo el batllismo y en el marco de la sensibilidad «civilizada». Ya legendario en vida, se convirtió en un mito tras su muerte, como lo muestran desde las tempranas décimas que perduraron en la memoria oral o fueron publicadas en forma escrita, hasta los homenajes actuales, pasando por varias canciones y novelas, pinturas, un par de películas e incontables —y variopintas— representaciones escénicas.

La historia de Aquino motivó varios libros, aunque pocas investigaciones rigurosas.[1] A la hora de elaborar este trabajo han sido útiles tres textos, muy diferentes entre sí, cada uno con un caudal muy importante de información y con no pocas interpretaciones sugerentes, que iré recuperando a lo largo del capítulo. El más antiguo de ellos proviene del campo académico: desde un abordaje lingüístico, un proyecto de investigación dirigido por Irene Madfes recupera la tradición oral sobre el matrero, a través del análisis de una gran cantidad de entrevistas recogidas entre 1993 y 1995 en diversos lugares del interior del país, y que abarcan a distintas generaciones. El objetivo prioritario de Madfes y su equipo no es la indagación histórica, sino la reconstrucción de una narrativa sobre la figura del bandido. Basándose en los planteos de Claude Bremond, se sostiene en la publicación resultante que «los testimonios sobre Martín Aquino no serían mera acumulación de anécdotas fragmentarias sino un único gran relato» (Madfes, 1996: 30). Las investigaciones de Walter *Serrano* Abella/Javier Vaz y de Marcos Hernández Desplats, proponen un abordaje histórico del bandido y su contexto, intentando reconstruir a través de un gran trabajo de fuentes la trayectoria de Aquino. Ninguno de los dos libros tiene, no obstante, una pretensión analítica en torno a los aspectos culturales del fenómeno. El de Hernández Desplats se ocupa especialmente de documentar, a través de fuentes oficiales, los distintos episodios en que se vio involucrado Aquino, así como su amplia cobertura periodística. Por su parte, el notable *Martín*

1 La mayoría de estos libros toman la forma de novela biográfica, por ejemplo: Guarnieri [1954], Rivero (1968, 1949), Álvarez Castro (1993), Lorier (1996) y Baccino Ponce de Léon (2007).

Aquino, el matrero, de Abella y Vaz, es la culminación de casi cuatro décadas de pesquisa realizada por el periodista *Serrano* Abella, en variados archivos públicos y privados y en olvidados rincones de la campaña uruguaya. Lo más interesante de este libro es que busca construir un retrato polifónico del bandido, así como comprender el sentido de sus acciones en su contexto, buceando no sólo en documentos escritos sino en memorias, canciones y otras fuentes similares, ofreciendo, como fácilmente se advertirá, un punto de partida inmejorable para el presente trabajo.

Aunque este texto no abordará especialmente las representaciones y discursos disciplinadores, sino aquellos que fueron más bien en sentido contrario, el libro de Nicolás Duffau sobre Alejandro Rodríguez, alias *El Clinudo*, es un antecedente importante no solo por ser el trabajo de mayor magnitud sobre un bandido en Uruguay, sino por aportar algunas claves importantes del período —*El Clinudo* se sitúa al comienzo y Martín Aquino hacia el final— en relación con la criminalidad y el discurso público. Duffau parte del bienio 1881-1882, cuando según la prensa de la época la propiedad privada se vio amenazada de forma constante por una ola de robos y crímenes y escaso respeto de las libertades individuales, estudiando a Rodríguez y su banda a través de su mención en distintos medios de prensa y de dos folletines que lo tuvieron como personaje. Los diarios que realizaron el seguimiento del caso del *Clinudo*, sostienen que, «se sirvieron de su imagen para manifestar su temor a la violación a la propiedad privada y su disconformidad hacia algunas prácticas de los sectores populares rurales» (2014: 15). Como sucedería más tarde con Aquino, la captura del *Clinudo* en 1882 dio lugar a una amplia cobertura periodística e inspiró numerosas construcciones literarias en las décadas posteriores.

Si bien en el conocimiento sobre la figura de Aquino y su accionar predominan las sombras, en esta aproximación desde la historia cultural la dimensión explicativa no estará orientada al propio Aquino, a cuáles fueron sus motivos o cómo fue su relación con el Estado, sino a los efectos que su figura produjo en la cultura popular: qué impacto dejó en el imaginario, qué circulación tuvieron los relatos sobre él y qué resignificaciones de su accionar se produjeron. En esa dirección, me interesa explorar cuáles son los contenidos y sus formas de vehiculización. Para los acotados objetivos de este texto, se incluyen como fuentes la prensa escrita, donde se dan las primeras batallas por atribuir significado a las acciones de Aquino; la tradición oral: las narraciones sobre Aquino, se disparan desde sus primeras andanzas, y se expanden y enriquecen tras su muerte, persistiendo hasta el

día de hoy; conectada con esa tradición oral, la payada, que parece haber cumplido un rol fundamental en la memoria mítica sobre el bandido, rol que se amplifica cuando la payada se escribe y publica; la literatura; y finalmente, el cancionero de raíz folclórica.

En Uruguay no es posible hablar de la ubicuidad de los «bandidos imaginados» en la cultura, como afirma Chris Frazer en relación a México (2007: 2), y que también podría aplicarse a Argentina o Brasil. Pero por eso mismo, quizá, Martín Aquino es una figura digna de estudiar: está claro que no fue el único bandido que conoció la tierra oriental, pero con mucha probabilidad es el único que ha dejado, a excepción del *Clinudo*, una huella considerable en la cultura popular.[2] Siendo tan singular, las múltiples posibilidades de atribuir significado a la vida de los matreros, cayeron sobre él.

Bandidos, cultura popular e historiografía

El *corpus* historiográfico sobre el fenómeno del bandolerismo en América Latina es considerable, especialmente lo producido por la historia social desde la década de 1970. Como esto ya ha sido reseñado con solvencia, me limitaré a una muy breve síntesis, destacando aquellos abordajes de historia cultural más estimulantes para comprender la relación entre cultura popular y bandolerismo, que es el tema de este trabajo.[3]

Dentro de la historia académica fueron los trabajos de Eric Hobsbawm los que impulsaron los estudios sobre el bandolerismo, visibilizando y otorgando dimensión historiográfica a un conjunto de actores sociales. El primero de estos textos fue un capítulo del libro *Rebeldes Primitivos* (1959), aunque la

2 En términos de producciones culturales, el mencionado *Clinudo* estudiado por Duffau, es equiparable (véase la introducción de su libro, donde las enumera), aunque el recuerdo de su figura no es persistente como el de Aquino, que ha estado emergiendo continuamente en el discurso público hasta la actualidad.

3 Para una revisión de los estudios sobre el bandolerismo en América Latina, remito a Dabove (2007) y Rodríguez Freire (2007) y Duffau (2012). En este último texto Duffau rastrea la historiografía sobre el bandolerismo en Uruguay, encontrando escasas alusiones, en general superficiales o laterales al tema principal. De esas referencias, destaca un pasaje del tomo IV de la *Historia rural del Uruguay moderno* de Barrán y Nahum, importante para el contexto que estudio aquí. Sin hablar directamente del bandolerismo, estos autores se detienen en el componente campesino en los levantamientos armados de 1897 y 1904 destacando que más allá de las divisas, debe tomarse en cuenta las consecuencias de la marginación social generada por las transformaciones económicas que vivió el medio rural uruguayo desde la década de 1870 y el conflicto cultural que estas nuevas condiciones generaron en las prácticas tradicionales de relacionamiento social y explotación de la ganadería (1972: 63-76).

formulación clásica del bandolero social se encuentra en *Bandidos*, de 1969. De ambos trabajos se desprende una serie de características que definen su teoría del «bandolerismo social»: se trata de una forma de protesta rural de perfiles arcaicos, que aboga por la restauración de un orden quebrado por la injusticia o el despotismo; enfatiza el carácter ambivalente de la acción del bandido, uno de cuyos aspectos es la profunda relación con la comunidad campesina, que es lo que le otorga su carácter «social»; es un fenómeno marginal, tanto geográfica como demográficamente; es un producto de sociedades atrasadas o precapitalistas, tendiente a desaparecer con la modernización; es de carácter pre-político, pero con relaciones complejas con los movimientos propiamente políticos; finalmente, Hobsbawm proponía que «mito» y «realidad histórica» eran dos aspectos inseparables del fenómeno.[4] No obstante, el modelo propuesto por el historiador británico, de enorme influencia, fue puesto enseguida a debate. Las principales críticas vinieron justamente con la aparición de trabajos empíricos en realidades extra europeas. Lo que se ha cuestionado principalmente es el eurocentrismo de las categorías de análisis que utiliza: las relaciones de tipo capitalista son el lugar de observación desde el que se determina tanto el tipo de insurgencia (política o prepolítica) y el tipo de sociedad (moderna o atrasada) sobre el que se lleva a cabo el bandidaje.

Casi en simultáneo con la primera edición en español de *Rebeldes primitivos*, en 1967, el sociólogo argentino Roberto Carri publicó *Isidro Velázquez*, un pequeño libro —hoy de culto— subtitulado sugestivamente *Formas prerrevolucionarias de la violencia*, que analizaba el caso de Velázquez, un célebre bandido argentino muerto en 1966 en la provincia de Chaco por las fuerzas policiales, durante la dictadura de Onganía. Escribiendo al calor de los hechos, Carri observaba el proceso histórico de la región a través de los lentes de la llamada «izquierda nacional», considerando al territorio chaqueño como «colonia interior» de un país neocolonial, cuya dominación estaba asegurada por el uso de la violencia. En ese marco, las acciones de Velázquez (robos y secuestros a latifundistas, evasión permanente de la policía, relación con los campesinos) eran interpretadas como la negación violenta

4 Lo esencial de los bandoleros sociales, dice Hobsbawm, «es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar. Es esta relación entre el campesino corriente y el rebelde la que confiere su interés y significado al bandolerismo social. Es también la que lo diferencia de otros tipos de delincuencia rural» (2009: 33).

del orden social imperante. Aunque predominaban el espíritu ensayístico y polémico por sobre el rigor, el texto era novedoso y estimulante, no sólo por su temprana recepción de la renovación historiográfica, trayendo a Hobsbawm al Río de la Plata y realizando una apropiación crítica y creativa de *Rebeldes primitivos*, sino también porque se enfocaba en las formas de acción y sensibilidad popular, preocupándose por comprender los mecanismos de identificación y adhesión que generaba la figura de Isidro Velázquez, con la idea no de descartar el mito, sino de analizarlo. Por otra parte, a partir de considerar una tradición de resistencia, realizaba una fuerte crítica a la distinción hobsbawmiana político / prepolítico, adelantada en el subtítulo: formas *prerrevolucionarias* de la violencia. El texto de Carri, sin embargo, no fue recuperado por la academia hasta los años 2000, y su resonancia en los estudios sobre bandolerismo, así como el peso de su crítica a Hobsbawm, no fue advertido sino muy recientemente.[5]

La revisión más sistemática del modelo del bandolero social provino de autores estadounidenses que estudiaban el conflicto rural en América Latina durante el siglo XIX . El texto que condensó dichas críticas fue el libro compilado por Richard Slatta, *Bandidos: The Varieties of Latin American Banditry*.[6] En las conclusiones, Slatta afirma que de las investigaciones en Latinoamérica no se desprende que los bandidos sean enemigos de la clase dominante, sino más bien que su relación de cooperación es predominantemente con la oligarquía y el Estado, y no tanto con los campesinos. Unido a eso, los campesinos que se volcaron al crimen, aun existiendo injusticias y opresión, lo hicieron por provecho económico personal: los bandidos latinoamericanos, sostiene, dudosamente compartían ganancias de los robos con las masas rurales. La composición social de la dirigencia de los bandidos también contradice el modelo de Hobsbawm: en general los líderes bandidos no eran ellos mismos de origen campesino, y sus acciones frecuentemente reforzaban tanto como desafiaban las estructuras sociales existentes. En definitiva, resume Slatta, quizá subestimando los matices existentes en la propia compilación, «el bandido social no emerge como un tipo histórico distintivo en América latina» (1987: 109).

Esta postura «revisionista», a su vez, fue contestada por otros estudiosos latinoamericanistas, achacándole escasa o nula problematización sobre el

5 Además de Carri, en Brasil y Argentina las investigaciones de Pereira de Queiroz (1968) y Chumbita (1974) también dialogaron tempranamente con el trabajo de Hobsbawm.

6 Antes de este volumen, fueron importantes en la misma dirección las críticas de Blok (1972), basado en su estudio sobre los bandoleros sicilianos, y de O'Malley (1979) en su trabajo sobre Ned Kelly y los *bushrangers* australianos.

archivo, porque la mayoría de las fuentes utilizadas por los revisionistas estaban producidas «desde arriba», pues estos consideraban los registros policiales y judiciales mucho más fiables que los testimonios orales y las construcciones literarias. En especial, Gilbert Joseph (1990) remarcó el error de descartar la «conexión campesina». En su crítica a esta «historia elitista» del bandolerismo (centrada en el bandido individual y sus relaciones con el poder) Joseph se basaba en el aporte de los *Subaltern Studies* indios, que permitían ir más allá de Hobsbawm y los estudios sobre la resistencia campesina en general, especialmente el trabajo del historiador Ranajit Guha (1983), que ya a principios de los años 80 daba cuenta del problema a la hora de tratar las fuentes sobre las clases subalternas, muy evasivas, lo que exigía un acercamiento distinto a los archivos. Allí, lo que se podía encontrar era una lucha política que no necesariamente tomaba la forma de una rebelión. En una línea similar deben destacarse los estudios de James Scott (2004) en el sudeste asiático, que enfatizaron en los aspectos cotidianos de la insurgencia campesina. Para dar cuenta de la subversión de los códigos dominantes, más que partir de los grandes movimientos o rebeliones, Scott se interesaba por las acciones con las que diariamente los campesinos intentan mitigar o contrarrestar las imposiciones de las clases dominantes: «las armas de los débiles», diversas estrategias de las clases subalternas que lentamente socavan el establecimiento de la hegemonía.

Para los fines de este trabajo, de aquel debate resulta especialmente relevante lo vinculado a dos aspectos del modelo de Hobsbawm sobre el bandolero social. En primer lugar, cuando propone que el rasgo distintivo de las actuaciones de los bandidos es su carácter ambivalente: para las clases dominantes y las instituciones estatales, las acciones del bandido (robos o «expropiaciones», hechos de sangre), son lisa y llanamente delitos; para las comunidades campesinas, donde operan los bandidos, las mismas acciones son consideradas como una legítima reacción a una ofensa, a una persecución arbitraria o a una situación de aguda crisis social o económica. Como bien señala Juan Pablo Dabove, es esa disputa por el sentido que aparece en la definición clásica de Hobsbawm —la visión del estado vs. la visión de los campesinos—, lo que vuelve al bandolerismo un objeto relevante para la historiografía (2007: 23). Por otra parte, y vinculado a lo anterior, es importante el hecho de que tanto el «mito» como la «realidad histórica» son dos aspectos inseparables de su análisis del fenómeno. Si bien Hobsbawm es consciente de que la realidad y la práctica del bandolero social pueden ser muy distintas de la imagen que en torno a él suele construir la leyenda

popular —como él ha admitido sin dudar ante sus críticos—, principalmente utiliza esta mitología para esclarecer las relaciones del bandolero social con la comunidad. Su importancia, han señalado Gonzalo Sánchez y Donny Meertens, «radica en la luz que puede arrojar sobre el papel que, independientemente de los hechos, el campesino hace jugar al bandolero, lo que a su vez explica el esfuerzo que muchos bandoleros hacen por cuidar su reputación y ajustar sus andanzas a la leyenda que les ha sido asignada» (1992: 23).

Comprender este tipo de expresiones, esta suerte de «memorias mitificadoras», implica situarlas en la trama de la «cultura popular», un ámbito social específico que no necesariamente es autónomo, pero que asume, en distintos contextos, múltiples formas de diferenciación con la «cultura hegemónica». En ese sentido, es necesario acudir en primer término a Edward P. Thompson. En *Costumbres en común* el historiador inglés indaga el marco de su heterodoxa aproximación marxista a lucha de clases, en la resistencia social conectada a las tradiciones, los ritos y la cotidianidad de las clases subalternas, en un contexto histórico de profundas transformaciones como lo fue el siglo XVIII inglés. Echando mano de la antropología, las interpretaciones de ritos y comportamientos comunitarios (la fiesta, el charivari y otros) le permiten iluminar la defensa de las tradiciones y la insurgencia social, procesos simultáneos de la construcción de una identidad popular en el campo cultural, pero advirtiendo del peligro de las generalizaciones al hablar de cultura popular:

> «En una inflexión antropológica que ha influido en los historiadores sociales, esto puede sugerir una visión demasiado consensual de esta cultura como "sistema de significados, actitudes y valores compartidos, y las formas simbólicas (representaciones, artefactos) en las cuales cobran cuerpo". Pero una cultura también es un fondo de recursos diversos, en el cual el tráfico tiene lugar entre lo escrito y lo oral, lo superior y lo subordinado, el pueblo y la metrópoli; es una palestra de elementos conflictivos, que requiere un poco de presión — como, por ejemplo, el nacionalismo o la ortodoxia religiosa predominante o la conciencia de clase— para cobrar forma de "sistema"» (Thompson, 1995: 19).

El mismo término «cultura», prosigue, puede servir para distraer la atención de las contradicciones sociales y culturales, de las fracturas y las oposiciones dentro del conjunto. Por lo que, llegados a este punto, sostiene Thompson, «las generalizaciones sobre los universales de la "cultura popular" pierden su contenido a menos que se coloquen firmemente dentro de contextos históricos específicos» (1995: 19).

Mencionamos antes el concepto de *hegemonía*: esta noción gramsciana es especialmente productiva para definir lo subalterno y lo popular en América Latina. Si la cultura popular se define en función de una situación de dominación, supone la existencia de una oposición entre la cultura de los sectores dominantes y la de los grupos subalternos, pues ambas buscan reproducirse a través de sistemas de representación que permiten dar sentido a lo real, comprenderlo y transformarlo (Escobar, 1991:127-130). No puede entenderse, sin embargo, la relación de conflicto entre estas dos formas culturales como dos universos totalmente separados y distinguibles entre sí, porque la cultura dominante es «hegemónica», en el sentido de que trata de imponer su proyecto para todos los sectores, es decir, intenta que sus verdades sean válidas universalmente y por lo general está sustentada en algunos niveles de consentimiento. Esto implica que goza de cierta aceptación en los sujetos que forman parte de la cultura popular y no siempre pueden distinguir los efectos de la dominación que se ejerce sobre ellos. A la hora de hablar de cultura popular entonces,

> «no puede confundirse este concepto con un espacio social perfectamente recortado o conjunto simbólico homogéneo que disputa la hegemonía cultural. Existe una interrelación compleja de fuerzas, un forcejeo confuso que nunca culmina en victorias o derrotas definitivas, sino en una tensión permanente de equilibrios siempre inestables» (Erreguerena, 2003: 12).

En este sentido, y aunque centrados en las construcciones letradas, no las populares, los trabajos de Juan Pablo Dabove nos brindan ciertas claves de lectura, pues se interesan en la historia de la representación de los bandidos, que «es siempre lugar de conflicto y significados disputados, donde el estado lucha contra sectores urbanos y rurales de la sociedad civil por imponer agendas particulares a través de la "invención" del bandolerismo» (2007: 23). El bandido, una «marca» más que una práctica concreta, afirma, nunca es un simple criminal. Las apropiaciones populares del bandido que aparecen en corridos, baladas, folletines, literatura de cordel y distintas expresiones de la tradición oral, transforman al perseguido en héroe para las comunidades que resisten el avance del capitalismo y las diversas formas de coerción y disrupción que este implica. Las narrativas de bandidos son una forma de «reciprocidad negativa», sostiene, siguiendo a James Scott, «que permiten a una comunidad dada expresar un deseo o un desafío sin arriesgarse a ser represaliados» (2007: 9). Desde este punto de vista, y sin rendirse acríticamente a un «textualismo» posmoderno, advierte Dabove, la

representación del bandolerismo es tan importante como el bandolerismo en sí. De hecho, la distinción entre una cosa y otra con frecuencia es difícil de percibir.

Ya hace varios años, en su estudio clásico sobre los corridos dedicados a Heraclio Bernal, famoso bandolero que actuó en el norte de México de fines del siglo XIX, Nicole Girón argumentaba que la inadecuación de los corridos con los hechos históricos los hace muy problemáticos para cualquiera que quiera indagar en el personaje histórico de Bernal. Dichas composiciones, no obstante, son valiosísimas fuentes para responder una pregunta completamente diferente: ¿Qué función social cumplen esas baladas al exaltar a gente como Bernal y legitimar el bandolerismo como forma de resistencia a la autoridad? Para Girón, su significación no está dada por lo que puedan esclarecer acerca de las acciones e intenciones de los bandidos, sino porque articularon los valores y aspiraciones de los pobres, ofreciéndoles un «paradigma de rebelión» imaginado (1976: 128).

En una línea similar, más recientemente el estadounidense Chris Frazer realiza una historia cultural del bandolerismo en México desde la Independencia a la Revolución, basado en las narrativas producidas tanto por mexicanos como por visitantes angloparlantes. Más que argumentar si ciertos criminales eran o no «bandidos sociales», Frazer examina por qué y cómo la gente contó historias sobre ellos durante el siglo XIX y principios del XX. Esas narrativas, que el autor considera constitutivas de una tradición que ha aportado a la construcción de un sentido de mexicanidad, están vinculadas —antes como ahora— a luchas políticas y sociales acerca de lo que significa ser mexicano. El mejor ejemplo es Pancho Villa: hasta 1966 (más de cuatro décadas después de su muerte) cuando fue incorporado al panteón de la Revolución, Villa fue considerado por la facción triunfadora que construyó el Estado como un bandido contrarrevolucionario, «la oveja negra, el bastardo no reconocido de la revolución». ¿Cómo se convirtió entonces en un héroe? Para Frazer, aunque su rehabilitación puede deberse en parte a las necesidades de un régimen cada vez más impopular, también fue «un triunfo de la tenacidad de los pobres del campo y la ciudad, que se negaron a olvidar a un hombre considerado como un patriarca más ejemplar que la mayoría de los líderes posrevolucionarios de México» (2007: 2).

Fabio Erreguerena (2003, 2005), por su parte, en su trabajo sobre el bandolero argentino Juan Bautista Bairoletto, busca reconstruir en qué ambiente cultural se forja y se reproduce lo que él llama el «mito de Bairoletto»: cómo se desarrollan los procesos de identificación/apropiación

colectiva de este símbolo, y de qué modo se han ido modificando con el paso del tiempo. Esta es la función utópica del mito, señala: se constituye en una forma simbólica que los sectores populares eligen para dramatizar situaciones como la violencia y arbitrariedad policial, desigualdad social, falta de representación política, etcétera. Habría que pensar, señala Erreguerena, cómo la correspondencia entre las aspiraciones de un grupo social y un objeto simbólico produce un «encuentro que se constituye en un hecho cultural, cargado de significación para esos sujetos. Es posible pensar que este encuentro esconde las relaciones de dominación, o las esfuma, pero a veces también opera sobre ellas a base de una intensificación de la conciencia de los pobladores acerca de su situación de sujeción». Sucede que, por lo general, mientras la cultura dominante es hegemónica, lo popular se presenta como elementos dispersos, que con frecuencia no configuran un enfrentamiento directo con las clases dominantes. En línea con los planteos de James Scott, este es el modo, prosigue Erreguerena, en que pueden interpretarse «actos de resistencia como los que surgen del mito del bandido, que constituyen formas menos obvias y menos confrontativas de protesta. También puede ocurrir que lo popular se manifieste más como conservación que como impugnación. Pero aún en este nivel, la defensa de lo propio constituye una manera de resistencia» (2007: 13).

Finalmente, se destaca el reciente libro de Ezequiel Adamovsky, que refiere a un contexto muy próximo al que me ocupo aquí. Si bien no se ocupa específicamente de bandidos, ahonda sobre las expresiones de la cultura que vehiculizaron aquellas «mitificaciones» de los matreros. *Criollismo popular* es el concepto que Adamovsky utiliza para referirse «a un modo particular de hablar de lo popular —de la vida del bajo pueblo, de su pasado, de sus aspiraciones, de sus valores— a través de la figura del gaucho» (2019: 13). Esa forma se expresó tanto en textos que imitaban el habla rural (poesía gauchesca, payadores y folkloristas, obras de teatro) como en otros que utilizaron castellano rioplatense estándar. Del mismo modo, incluye también al ensayo, obras pictóricas, fotografías, audiovisuales, prensa y publicidad. Lo que esos registros tan disímiles comparten, sostiene, es que «todos buscaron aludir al mundo popular, a sus encrucijadas y promesas, recurriendo a la figura del gaucho como prenda de autenticidad» (2019: 13). Pone el foco en aquello producido por artistas o escritores de origen popular, o que pretendieron llegar a un público popular, o, también, que circuló de manera masiva sin necesidad de impulsos estatales. Y en esa empresa toca un aspecto especialmente interesante para el presente trabajo: el problema

de la circulación de productos culturales entre las distintas clases sociales, analizando con mucho detalle la producción, recepción, circulación y reapropiación de las obras, estudiando el criollismo «en sus usos políticos disidentes, incluso subversivos, de los que fue objeto» (2019: 15).

El matrero

El 5 de marzo de 1917 Martín Aquino se suicidó en una humilde casa de Rincón de la Urbana, Cerro Largo, rodeado de fuerzas policiales que le seguían el paso hacía varios meses. La trayectoria seguida por el matrero desde su infancia en Canelones hasta su muerte es opaca, pero en base a las fuentes disponibles, algunos autores la han reconstruido.[7] Hijo de Francisca Aquino, Ponciano Martín nació en 1889 en un paraje llamado La Rambla, zona rural de Tala, departamento de Canelones. De padre desconocido, creció con su madre y sus medios hermanos, uno de los cuales, Gregorio Pinela, lo acompañará buena parte de su vida de matrero. La primera vez que Aquino aparece fehacientemente en la documentación es en 1905, momento en que con 16 años de edad ingresa como guardia civil en la comisaría de Tala. No obstante, son varias las fuentes que lo sitúan el año anterior participando en la revolución encabezada por el caudillo blanco Aparicio Saravia. Aunque los testimonios son contradictorios en relación a su filiación política, parece bastante seguro que combatió en el bando nacionalista, como él mismo declarará años después en un interrogatorio en el Juzgado de Minas, situación en la que Aquino recuerda haber sido desarmado con el resto de los blancos en la localidad de Nico Pérez, tras la rendición de los sublevados.

De vuelta en su pago natal, durante algunos años se empleó en diversos trabajos (incluido el breve período como policía), pero principalmente como tropero, oficio que lo llevó a conocer la frontera norte. En 1909, tras uno de los tantos viajes entre Tala y Brasil, se produce el primer asesinato que la policía le atribuyó a Aquino, un confuso episodio que acabó con la muerte de su empleador —un ganadero brasileño de apellido Ferreira— y su fuga sin retorno. Fuera de ley, se dedica fundamentalmente al robo de caballos y al contrabando, actuando especialmente en Florida y Canelones, enfrentándose en varias ocasiones con la policía. Tras matar en uno de esos

7 Especialmente, Abella y Vaz (2009) y Hernández Desplats (2008), en cuyas investigaciones se basa este apartado.

enfrentamientos a un guardia civil de apellido Ojeda, la persecución de las fuerzas de seguridad se hace mucho más intensa, obligándolo a escapar a territorio brasileño, donde en 1911 es detenido cerca de la frontera y extraditado. Por ese homicidio pasa cerca de un año de prisión en la cárcel de Minas, en el departamento de Lavalleja, pero en 1913 consigue fugarse de manera espectacular, retomando su actividad en la zona de Florida, ahora con otro compañero más, Roque Franco.

A estas alturas, la prensa hace amplio eco de las aventuras de Aquino y de la impotencia de las autoridades. Decidido a terminar con la creciente leyenda, a mediados de 1914 el jefe político de Florida, el colorado Juan I. Cardozo, un militar veterano de la guerra de 1904, encabeza él mismo la búsqueda con un fuerte escuadrón policial, acompañado del comisario Taumaturgo Román. El encuentro con Aquino y Pinela se da en el paraje Horqueta de Arias, Florida, resultando en la muerte de sus perseguidores Cardozo y Román y una nueva evasión de Aquino. El escándalo ya no es solo de seguridad, alcanza las altas esferas de la política nacional: se libran órdenes de captura a todas las seccionales del país y desde Montevideo interviene el ejército con el Regimiento 12° de Caballería al mando del comandante Máximo Klein. Pero se le pierde la pista otra vez: su figura comienza a tener una aureola de heroísmo que despierta admiración entre la gente. Las noticias que describen sus hazañas son seguidas con gran atención, incluso en la capital del país.

Tras este escape, el último tramo de su vida transcurre en el departamento de Cerro Largo, protegido, según algunas fuentes, por el caudillo nacionalista Nepomuceno Saravia. Con otra identidad, se dedica durante estos años a tareas de peón, tropero y, en ocasiones, al contrabando. Hasta que en 1917 las autoridades reciben informaciones de la posible presencia de Aquino, lo que lleva a que desde Montevideo se instruya a las autoridades locales a poner en marcha un meticuloso plan para su captura. Tras infiltrar a un policía en el círculo de allegados de Aquino, es confirmada su identidad y la de su compañero Franco. Acorralado por una enorme partida policial que atacó a balazos la casa donde se refugiaba, Martín Aquino se dio un tiro en la sien esa madrugada de marzo.

La corta pero vertiginosa trayectoria vital de Aquino coincidió con las décadas de consolidación de lo que la historiografía denomina el «Uruguay moderno». Durante el último cuarto del siglo XIX, especialmente desde las administraciones de Lorenzo Latorre y Máximo Santos, la acción del Estado se orientó activamente a superar el «atraso» del país: legislación y

fuertes inversiones para la protección de la propiedad y la seguridad física, fomento a la inmigración extranjera, desarrollo de un mercado interno, mejora de las vías de comunicación, reforma educativa, modernización militar, reorganización de la policía, entre muchas otras intervenciones. Este proceso de modernización se afianzó en una segunda etapa, conocida como *batllismo* y con centro en los gobiernos colorados de José Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915), y que concluye hacia finales de la década de 1930. El Uruguay moderno, sintetizan Caetano y Rilla,

> «es reconocible en el marco de ese largo proceso que concretó la integración del país a los mercados mundiales encabezados por Gran Bretaña, ambientó la diversificación productiva, la modificación de las pautas de consumo y la complejización social; la reafirmación del Estado, la extensión de la educación, el «triunfo» del control de la natalidad en la demografía y de la cultura urbana, escrita y secularizada; el ajuste del sistema político y la formación —más tarde— del sistema de partidos, entre otras transformaciones de relevancia» (2006: 94).[8]

Esa modernización económica, social y política acarreó cambios en lo que José Pedro Barrán llama *sensibilidad*: «modificaciones del sentir para que a la vez ocurrieran transformaciones sustanciales en la conducta» (2001: 223). La sensibilidad *civilizada*, que acabó por sustituir a otra *bárbara*, dominante hasta mediados del siglo XIX, implicó una transformación que afectó distintas dimensiones de la vida como el ocio, la sexualidad, la religión, las relaciones interpersonales, las actitudes ante la violencia y la muerte, entre otras. Significó, muy especialmente, un enorme esfuerzo de disciplinamiento social promovido desde las elites y llevado a cabo por distintos agentes (tanto del estado como de fuera) sobre todo el cuerpo social, pero con particular ahínco sobre las clases subalternas. Este esfuerzo —que en buena parte también fue un auto-disciplinamiento— estuvo destinado a desterrar prácticas y valores considerados contrarios a una sociedad moderna, que abrazaba el liberalismo y trasladaba su centro gravitatorio al medio urbano. En este marco, el contrabando, el robo (el abigeato particularmente), la destrucción de la propiedad privada en general y por sobre todo el uso de la violencia, incluido el homicidio, eran inaceptables. Todos actos cometidos por Martín Aquino.

8 Significativamente, un jovencísimo Martín participa del último episodio de las guerras civiles uruguayas, cuyo desenlace y la trágica muerte del caudillo blanco Aparicio Saravia, implicó en términos políticos, como se ha afirmado, «el fin del siglo XIX y el comienzo del siglo XX uruguayo» (Caetano, 2016: 49).

Pero lo que empeoraba las cosas, para la mirada de las elites y el estado, eran tanto la burla constante a la que el propio matrero sometía a los agentes del orden, como la mitificación del bandido que se construía en buena parte de la población de la campaña.

Versos a través de generaciones

Tras su muerte, las primeras batallas por atribuir significado a las acciones de Aquino se registraron en la prensa, principalmente en periódicos del interior del país, aunque también los ecos de aquella muerte llegaron a los diarios de Montevideo. La prensa comercial, por encima de sus alineamientos políticos, era en este contexto de modernización social y económica un vehículo de los discursos disciplinadores, «normalizadores», que desde hacía ya varias décadas emanaban desde las instituciones estatales y las elites. Como bien muestra Nicolás Duffau en su estudio sobre *El Clinudo* en la década de 1880, las ideas criminológicas en boga se hacían presentes en los medios de comunicación, enfatizando en «los defectos y los males morales que aquejaban a los delincuentes. De esta forma los bandidos pasaron a ser un elemento didáctico central para exponer los males de la barbarie (para lo cual había varias alternativas, como ser reprimir pero también educar, aplicar castigos que dominaran el alma y no solo el cuerpo)» (2014: 86). Estas expresiones se anclaban en demandas bien concretas de los propietarios ganaderos de acabar con los delitos en la campaña, clamando por la reorganización de la policía y el fin de la corrupción política. Más de tres décadas después, cuando el problema de la «inseguridad» en la campaña parecía pertenecer al pasado, todavía se hacía necesario, para estas elites, una pedagogía «civilizatoria». Más aún: el caso Aquino, por lo extemporáneo, no podría haber tenido un final diferente. *El nacionalista* afirmaba sin rodeos: «Acribillado a balazos —como cabía a un héroe de su fatigante vulgaridad— finiquitó sus cuentas con la policía (…) el matrero que, en plena hégira de la civilización, se burlara de la paz laboriosa de nuestros días». El problema de «paz y cultura» que implicaba el bandido, prosigue, «lo tuvo que resolver a balazos el Comisario González, ya que Aquino se mostraba irreductible por las cadenillas y la justicia letrada».[9]

Otro periódico de Melo, sin embargo, tomaba distancia de la dureza de ese juicio, reclamando que lo dejen descansar en paz: «Quede para

9 *El nacionalista*, 8/6/1917. Citado por Hernández Desplats (2008).

otros la gloria de bordar leyendas negras en torno al "bandido Aquino". Nuestro humanismo deshoja esta flor de conmiseración sobre la tumba del desgraciado Aquino».[10]

Por su parte el capitalino y oficialista *El Día*, tras admitir que «Sabemos tan solo que Martín Aquino ha muerto combatiendo contra la policía, y no sabemos más», trazaba una semblanza que si bien reconocía que Aquino fue «empujado hacia el matreraje por el ansia instintiva de libertad que lo impulsó a huir de la cárcel de Minas (…) Un día defendió rabiosamente su libertad y su vida en combate contra las autoridades de Florida y tuvo el acierto de tender con sus tiros a dos funcionarios policiales». Pero aquí se acababa, según el redactor, todo el heroísmo de Aquino:

> «Después siguió gozando de la impunidad derivada de las circunstancias citadas más arriba y auxiliadas quizás por la admiración instintiva que despierta en la sencillez de los espíritus campestres cualquier rememoración presunta de las legendarias hazañas, de Juan Moreira y Hormiga Negra. Sólo que la imaginación popular no se detiene fácilmente cuando comprende un vuelo fantástico. Ya creíamos ver en Aquino, no tan solo un noble valor de los protagonistas de las epopeyas platenses; se la había revestido también de esa hidalguía caballeresca de los bandoleros andaluces, especie de Quijotes del siglo XIX, que practicaban el bien a espaldas de los códigos, robando al rico para favorecer al necesitado y haciendo buenos, mediante procedimientos un tanto rudimentarios, los postulados reivindicadores, que se consideraban todavía inaplicables en este período inicial del siglo XX. » [11]

Este texto, con su contrariado reconocimiento de los resortes tocados por la vida y la muerte de Aquino en la población rural, da algunas pistas para acercarse a otro escenario de la disputa simbólica, de una «lucha cultural» (Frazer, 2007) cuyos ecos perduran hasta nuestros días: la tradición oral. Las narraciones sobre Aquino, que se propagaron rápidamente desde que se conocieron sus primeras peripecias, se expandieron y enriquecieron tras su muerte, persistiendo hasta la actualidad, en los relatos de hasta tres generaciones posteriores a los hechos. Las pesquisas de Irene Madfes y de *Serrano* Abella, principalmente, han recuperado testimonios valiosos, tanto en entrevistas de los años 1980 y 1990 a quienes eran niños cuando Aquino vivía, como en intercambios con hijos y nietos de aquella generación. Expresiones como «Mi abuela era niña en ese momento y cuenta que…» o «Mi papá siempre decía que Aquino…» se repiten en los diversos testimonios,

10 *Cerro Largo*, 8/3/1917. Citado por Hernández Desplats (2008).

11 *El Día*, 6/3/1917.

recogidos en su mayoría en las zonas donde ocurrieron los episodios más conocidos del matrero: en primer lugar, la zona de Fray Marcos y Tala, en los límites de los departamentos de Florida, Canelones y Minas, donde nació y se hizo conocido; y en segundo término en Cerro Largo, departamento donde encontró la muerte.

Una parte considerable de estos testimonios, además, la constituye el recuerdo de versos, transmitidos de una generación a otra.[12] Estos versos populares parecen haber cumplido un rol fundamental en la memoria mítica sobre el bandido, similar a lo sucedido con el cordel en el nordeste de Brasil y los corridos en el norte mexicano, y que en gran parte deben su origen y difusión a los payadores. Estos ya habían elaborado en vida de Aquino versos sobre sus andanzas y sobre su carácter. Un informante de Abella y Vaz, ya muy anciano, dijo haber pernoctado en la misma habitación con Aquino durante la estancia de este en Cerro Largo. Según este hombre, a pedido de Martín Aquino (oculto bajo el alias Simón Roldán o Rondán) él mismo le recitó algunos versos que los payadores habían compuesto en vida del matrero:

> «Era un hombre delgadito, chiquito, usaba sombrero. Me dijo Nepomuceno [Saravia] que Aquino era ese Simón Rondán. Se dedicaba únicamente al contrabando (…) Aquino era un hombre respetuoso, querido por Dios y todo el mundo, tenía el semblante alegre (…) A este señor Simón Rondán le gustan mucho las décimas de Martín Aquino, me decía Nepomuceno.[13]»

Apenas muerto Aquino, un periodista local destacaba que a pesar de su «captura» ahora «vive una vida más agitada todavía —vive la vida de la copla— (…) No hay cantor que no lo agarre para la décima. De donde resulta que el infeliz, que tiene conquistado un merecido reposo, es llevado y traído, bajado y subido en cada copla».[14]

Como explica Pablo Rocca, «La trasmisión oral signa la payada, tanto en sus oscuros pero remotos orígenes como aún hoy que se enseñorea por festivales de distinto tipo, en su mayoría filiados a ideologías conservadoras, pero también —y ya en el Novecientos— en manos de ideologías revolucionarias» (2013: 13). Hacia fines del siglo XIX y principios del XX lo que encontramos son los que Rocca llama: «los payadores de la modernización»

12 Se trata en general de versos octosílabos, estructurados en décimas (las preferidas de los payadores) y sextillas. Sobre este punto, véase Aharonián (2007: 55).

13 Testimonio de Natalio López Montero recogido en 1985, incluido en Abella y Vaz (2009).

14 *Cerro Largo*, 26/3/1917.

y siguiendo a Lauro Ayestarán sostiene que hasta la década de 1880 el payador es, aunque al fin y al cabo un integrante de los sectores populares, un personaje de excepción, legendario, individual y poco representativo. Solo hacia esas fechas «el payador se dibuja nítidamente o, por así decirlo, adquiere dimensiones institucionales y en algunos casos sus composiciones llegan al folleto de amplísima distribución y hasta al libro que ansiaban —y que no siempre podían alcanzar— muchos poetas urbanos del último quinto del siglo XIX » (Rocca, 2013: 18).

En las primeras décadas del siglo XX, Aquino era tema obligado en cualquier lugar del campo oriental, sostienen Abella y Vaz, pues en boca de los payadores, el nombre de Martín había recorrido, de región en región, buena parte del país: «En un escenario con escasa prensa, sin radio, sin televisión, su figura atraía la atención de las cocinas de estancias, en las ruedas de fogones, yerras, cuadreras, pulperías» (2009: 108). Aunque es discutible que algunos de esos hayan sido todavía los escenarios, dada la profesionalización e «institucionalización» de los payadores antes mencionada, los versos se reproducían, como bien advierten, gracias a la fascinación que conservaban leyendas como la suya, «fruto de las narraciones orales que están contagiadas con la realidad pero que suelen divorciarse de ella» (2009: 108).

¿Sobre qué discurrían estas historias? Diferentes aproximaciones a las narrativas de bandidos sociales han identificado lo que aquellas señalan como el punto de quiebre en la trayectoria de estos individuos, que es la existencia de una injusticia original: la atribución de un crimen que no cometió y la posterior persecución son las causas más frecuentes para que un honesto campesino o proletario rural se eche al monte a iniciar una vida clandestina, teniendo que robar y hasta matar para sobrevivir. Eso se puede ver, por ejemplo, en el caso de Pancho Villa o, más cercano en el tiempo, del argentino Isidro Velázquez. Así sucede también en el caso de Martín Aquino: en agosto de 1909 un incidente acaba con la muerte del ganadero brasileño de apellido Ferreira, por esos días empleador de Aquino. Para las autoridades hubo certeza de la autoría y las motivaciones de Aquino, lo que fue firmemente secundado por la prensa. Según otros testimonios, tanto los contemporáneos como las memorias posteriores, el episodio estuvo lejos de ser esclarecido.[15] El caso es que se le imputó a Aquino esa muerte, y sobre ella «se construyó la base de la persecución oficial de aquel muchacho de 19 años» (Abella y Vaz, 2009: 69).

En el recuerdo de una nieta de un conocido —y eventual anfitrión— de Aquino, este «era perseguido, pero no matrero (…) era una persona buena.

15 Ver descripción del suceso en Hernández Desplats (2008).

El mató a una persona, no me acuerdo quien era, un brasilero, y ya de ahí lo tenían por matador, que esto, que aquello (…) Después peleó porque lo perseguían».[16] Según otros versos, tras estos hechos, Aquino se vio «condenado a matrerear».[17] Un anciano de apellido Cruz, recordaba unas sextillas de su infancia en Lavalleja: «El eterno perseguido / Hijo amigo de este suelo / Que marchaba sin recelo / En compañía de su fama / Cualquier campo era su cama / Y su poncho todo el cielo. (…) Vino al mundo como todos / Completamente ignorado / Y muy pronto fue golpeado / Por la desgracia tan cruel». En este poema, el paso irreversible de Aquino a la clandestinidad llegó tras «mandar al otro mundo» a Cardozo y Román: «Sale el gaucho mal herido / De esa trágica pelea / Ve la muerte que tranquea / Y analizando su ausencia, / El gaucho esa misma noche / Abandonó su querencia».[18]

No es sorprendente que varios libros referidos a Aquino incluyan al poema *Sin derechos*, de Elías Regules, que a pesar de ser una obra que precede en dos décadas a los episodios de Aquino, condensa muchos de los sentidos atribuidos a la acción de los matreros: «Vuelve solo a la guarida / conquista de independencia, / preparado a la violencia / y vender cara su vida / Nadie lo ampara ni cuida, / nadie le ofrece perdón, / que la carne de cañón / y el siervo de mil señores / no tiene más defensores / que su astucia y su facón» (Regules, 1965 [1894]). Más que anticipar la futura trayectoria de Aquino, pues el lirismo tradicionalista de Regules apunta en otra dirección, perfila a un actor social en conflicto con la modernización (y la ley), perseguido después de haber sido utilizado en las guerras civiles.[19] Así también lo expresan los versos de *El entenao*, incluidos en el mismo volumen que el poema anterior: «Soy el taita que retruca / generoso y altanero / el que saluda al pampero / con el sombrero en la nuca / el que peliando se educa / y apriende a golpe y revea / el perseguido del Juez / el entenao de esta tierra / que es el primero en la guerra / pa' ser último después» (Regules, 1965 [1894]).[20]

16 En Abella y Vaz (2009: 69).

17 Recordados por Lante Reis, en Abella y Vaz (2009: 95).

18 Versos recordados por Manuel Cruz en 1994 y publicados en el *Heraldo de Florida* (25/8/94), citados por Abella y Vaz (2009: 157).

19 Ese mismo tópico, el de la utilización y posterior abandono de los pobres del campo por parte de los «dotores» de la ciudad, aparece en uno de los poemas inaugurales de la segunda era de la gauchesca, *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich.

20 Elías Regules fue uno de los escritores más relevantes del criollismo nucleado en revistas como *El Fogón y El Ombú*, cultores de una poesía gauchesca generada como respuesta al proceso de modernización, entre fines del s. XIX y principios del s. XX. A diferencia de una primera etapa

Tras la muerte del policía Cardozo, primera de las que se le atribuyen en la que está claramente probada su autoría, siguieron otras. Pero este reconocimiento de los crímenes cometidos convive con el recuerdo de acciones que lo construyen como un bandido honorable y generoso con los pobres. Este rasgo presente en las narrativas sobre bandidos es central en la formulación clásica del «bandido social»: no alcanza con transgredir la ley y escapar de la autoridad (injustas una y otra) sino que además hay actuar positivamente en la relación con los pobres y marginales.

Apenas dos años después del hecho de sangre que lo llevó a convertirse en un perseguido, Aquino ya gozaba de notoriedad en la población de la campaña. Cuando finalmente es apresado por un particular en Brasil, en octubre de 1911, un diario de Minas no ocultaba su satisfacción por la captura del «famoso Martín Aquino», que «ha puesto final a las correrías sangrientas de un bandolero aureolado por una desgraciada y siniestra celebridad».[21] Para este medio, no obstante, su fama se debía al terror que provocaba en los habitantes de la campaña.

De dicha notoriedad da cuenta la escritora Blanca Luz Brum, que lo menciona en sus tempranísimas memorias *Blanca Luz contra la corriente*, de 1936. En un capítulo llamado «Martín Aquino», evoca al matrero como una potente imagen de su infancia transcurrida en Pan de Azúcar: el fugitivo generoso, las partidas policiales inútiles. Era en la época de los esquiladores, dice Brum, y una noche escuchó cantar a «una voz tan dulce, tan dolorosa y tan altiva», una décima que recuerda aproximadamente: «Que Martín sólo a los ricos saqueaba / que a él nadita le faltaba / y hasta tenía un colchón / de los cueros que robaba / y que en medio de la sierra / 'vevía' como un 'dotor' (…) Que cuando quería bajaba / como el 'venao' a beber / que no lo habían de coger / pues como el 'venao' volaba». La poeta llegó a pensar si no sería el mismo matrero el que cantaba: «Es tan audaz, que tal vez está entre los Esquiladores. Esta duda quedó en mi pecho siempre, pues la comparsa salió aquella misma madrugada de la Estancia» (1936: 24-25).

Los testimonios evocan a Aquino como «alegre», «perseguido pero un hombre bueno», y «nunca un asesino, nunca».[22] Podemos interpretar

(hasta 1880) en esta segunda fase la gauchesca se «domestica» (Rama, 1980), la vida y la lucha del gaucho es recordada melancólicamente, construyendo una estetización de lo rural que «es en realidad una mitificación del gaucho que se presenta como epítome y paradigma de los valores nacionales» (Achúgar, 1980: 139). En su introducción a *Versos Criollos*, Lauro Ayestarán (1965) no obstante considera que el tradicionalismo de Regules era «activo y crítico».

21 *El Pueblo*, 25/10/1911, citado en Abella y Vaz (2009: 112).

22 Testimonio de Natalio López Montero en Abella y Vaz (2009: 171).

esto último no como el desconocimiento de sus muertes sino la ausencia de intención asesina: el matrero se ve obligado a matar para mantener su libertad. En 1993 un hombre de avanzada edad, Elisar Segade, vecino de Cerro Largo, recordaba: «Aquino era generoso / Muy amable con su padre / Siempre respetó a su madre / Fue un amigo bondadoso / Él con nadie fue orgulloso / Si se largó de matrero / Fue por defender su cuero / Esto él me solía decir: / Antes matar que morir / Mi vida es lo que más quiero».[23]

Unos versos anónimos, probablemente de los años 20 si nos atenemos a la mención positiva de un personaje incluido en el poema (¡Mussolini!), lo compara con otra figura clave en la gauchesca: «En cada país nace un bravo / Que allá en su tiempo aparece / Juan Moreira resplandece / Por la patria de Belgrano / Martín Aquino oriental / Y cuántos tantos habrán / De diferentes naciones / Que luchando como leones / Se hacen peleando… matar». El coraje aparece siempre como un atributo innegociable en las narrativas de bandidos, pero también de la gauchesca, y en Aquino, suerte de Moreira oriental, convergen las dos tradiciones: «Tal vez habrá quien censure / La vida del matreraje / Pero es que a Aquino el coraje / Le sobra sin que lo apuren / Así, señores no duden / Que se debe matrerear / Pero el que llegue a pisar / El encierro carcelario / Tendrá al mundo en su contrario / Más vale hacerse matar».[24]

En las evocaciones tardías del matrero recogidas por Madfes, la autora identifica una serie de atributos heroicos que se le confieren a Aquino, vinculados ya no con su honor ni su bravura sino con sus habilidades, que lo hacían casi infalible: tenía puntería, era muy baqueano, pensaba como estratega y tenía un caballo muy bien adiestrado para la evasión, el mítico moro «que era cosa seria» (Madfes, 1996: 39). El ya mencionado Natalio López decía: «Lo vi tirar, donde ponía el ojo ponía la bala».[25] Digo «casi» infalible, porque como en muchas narrativas de bandidos, había una forma de acabar con él: la traición. Como tantos otros bandidos, tras ser traicionado por alguien de su entorno, Aquino murió joven, violentamente y su final fue utilizado para amedrentar.[26]

23 Citado por Abella y Vaz (2009: 221).

24 Recitados en 2008 por Santos Guerendiaín, recogidos por Abella y Vaz (2009: 286). En más de un texto aparece la mención a una estampa de Moreira sobre la cama de Aquino niño, probablemente a partir del libro de Rivero, pero ninguno aporta la fuente. Pero es bastante probable, dada la gran circulación de la obra de Gutiérrez, no sólo en el formato folletín, sino en sus adaptaciones en el circo criollo (véase González Urtiaga, 2003).

25 Natalio López Montero en Abella y Vaz (2009: 171).

26 Esa puesta en escena con el cadáver de Aquino quedó inmortalizada por una xilografía de

La muerte (y el destino de los restos) del bandido son otro tópico recurrente. Los versos recordados por el mencionado nonagenario de Cerro Largo en 1993 decían: «Cinco de marzo fue el día / en que halló espantosa muerte / el que desafió la suerte / con suprema valentía /, luchó con la policía / de la séptima sección / que se le vino en montón / acorralándolo a Aquino / sin dejarle más camino / que morir en la ocasión».[27] Más allá de esta ponderación del heroísmo, la muerte del bandido tiene otra dimensión: la del castigo público y la ejemplaridad. Los bandidos no eran simplemente ejecutados, sino que se desplegaba una suerte de *theater of punishment*: el castigo debía ser ejemplificador y realizado con la máxima publicidad, «a través del cual las clases dominantes restauraban o confirmaban su dominación, puesta en cuestión por el bandido» (Dabove, 2007: 24). Colgados de árboles, descuartizados, decapitados y sus cabezas expuestas en picas, en espacios públicos. Estos castigos se practicaron hasta entrado el siglo xx. En 1938, por ejemplo, las cabezas cortadas de la banda de Lampião, o *Rei do Cangaço*, fueron expuestas por semanas en varias ciudades del nordeste brasileño por parte del jefe policial que los había capturado tras muchos años de persecución.

Lo que se identifica en este punto, sin embargo, es una diferencia con la mayoría de las narrativas de bandidos: aunque todos estuvieron dispuestos a morir, Aquino, a diferencia de los demás, elige su propia muerte, un «suicidio épico» (Madfes, 1996: 39): «no me acorto ni me alargo / cuando me atrevo a decir: / de Cerro Largo la tierra / buscaba para morir».[28]

Además de los versos anónimos que han circulado por décadas, también payadores connotados dejaron asentadas en papel sus décimas sobre Aquino y los matreros, como Raúl Montañés, Héctor Umpiérrez y Carlos Molina, integrantes de la llamada «Cruzada Gaucha», movimiento de las décadas de 1940 y 1950. Aquí debería introducirse otro elemento en el análisis, que remite a la siempre debatida dicotomía rioplatense entre payadores analfabetos, orales, y poetas de tema gauchesco, letrados de la ciudad. Escapa los límites de este texto explayarse sobre esa discusión, pero podemos afirmar que cuando los payadores, dentro del «sistema literario de la gauchesca» —que genera su propia lógica reproductiva que simula la repetición de fórmulas y temas por el cual se rige la trasmisión oral (Rama, 1982)— se incorpora al sistema de la escritura, la experiencia verbal del payador se multiplica,

Carlos González, *La muerte de Martín Aquino*, de 1949.

27 Elisar Segade en Abella y Vaz (2009: 221).

28 Ibíd.

se difunde por otros medios, «y su propia existencia desestabiliza la idea de una frontera firme entre oralidad y cultura letrada» (Adamovsky, 2019: 31). Por otra parte, como señala el mismo autor, la necesidad de retener al público popular puso límites al uso que el letrado hacía del género: debía ser un producto reapropiable por las clases subalternas. La combinación transmisión oral / payada / poesía gauchesca parece central, entonces, para comprender la persistencia de narrativas del matrero, no como un camino en dirección única, sino como un espacio en el que los contenidos (y las formas) circularon y se transformaron por décadas.

En este contexto, como señala Erreguerena, «la apropiación que los sectores populares hicieron de la figura del gaucho es similar a la que ocurrió con los bandidos sociales de principios del siglo siguiente. Más que análogas, ambas apropiaciones resultaron complementarias, inclusive parte de un continuum». De hecho, durante la explosión en el Río de la Plata de lo que Ezequiel Adamovsky llama «criollismo popular», a partir de los éxitos de Juan Moreira y Martín Fierro, se multiplicaron historias de gauchos que se «desgraciaban» y se volcaban a la vida bandida.[29] Las críticas a la ley y a la autoridad conectaban políticamente con la experiencia popular en un momento (fines del XIX y principios del XX) de grandes tensiones sociales y especialmente traumáticas para la población rural. La atracción que los habitantes del campo sentían por las proezas de los gauchos ficcionales en su lucha contra la autoridad, arriesga Adamovsky, «tal vez se deba a que transferían al plano imaginario una rebelión (que ya no era posible dar en el plano real) contra un orden social y una deriva histórica que no podían parecerle justos» (2019: 76). Frente la frecuente asociación negativa gaucho = bandido hecha por las élites, comienza a emerger otra que invierte la carga valorativa: el bandido es presentado como gaucho, emblema de la libertad y el coraje, y la «estrategia representacional» que fue el criollismo (disfrazarse de matrero, imitar el habla gaucha, etcétera) tuvo, en un contexto de triunfo de las élites, «una dimensión antagónica evidente» (Adamovsky: 2019: 86).

* * *

29 En este punto es importante destacar una obra publicada al año siguiente de la muerte de Aquino, por un escritor de Montevideo, Yamandú Rodríguez, el poema en dos actos denominado «El matrero», que más tarde sería adaptado en Argentina como ópera y como película. Este poema, reeditado numerosas veces en las décadas siguientes, no habla de Aquino específicamente, pero el nudo argumental, nuevamente, es la historia de un gaucho, que acusado injustamente de un crimen, se convierte en prófugo de la justicia, hasta que finalmente es asesinado: «Al finao / estos tiempos lo han matao / por no poderlo amansar…» (1931 [1918]: 110).

Un momento: los años 60

La década de 1960 había comenzado con un país sumido en una crisis económica y política iniciada en el decenio anterior, y pronto daría lugar a un convulso período caracterizado por la radicalización social y la deriva autoritaria del Estado, especialmente bajo el gobierno de Jorge Pacheco Areco a partir de 1967. Era el fin del «Uruguay liberal» o del «Uruguay batllista», proceso que desembocaría en la dictadura cívico militar iniciada en 1973. En este país, como en los demás del Cono Sur, la campaña había sido pacificada definitivamente hacía casi medio siglo. Pero surgió un nuevo desafío al estado y las elites, otros *outlaws*: la insurgencia armada de izquierda. En este nuevo contexto, algunos relatos de bandidos reforzaron algunos aspectos iniciales del mito, como el énfasis en la libertad del matrero, mientras que se agregaron algunos novedosos. Lo que aparecía en décadas anteriores como resistencia a la modernización se transmuta en resistencia a una nueva dimensión del orden social injusto: el retrato matrero se inserta en una trama de sentidos que rápidamente impugnará el orden capitalista «neocolonial», el «imperialismo» y, más específicamente, el autoritarismo. El paisaje que dominaba el matrero se resignificaba: «El campo, como antes, vuelve a elegirse en los sesentas como el ámbito de la libertad, el escenario desde el cual parecía posible comenzar otra forma de la emancipación y no sólo una visión eglógica donde todas las armonías eran posibles» (Rocca, 2009: 21). Hasta la misma palabra «matrero» (al igual que bandido, *cangaceiro* u otras homólogas), que hasta ese momento había tenido connotaciones mayormente negativas, adquirió en los años 60, dentro de aquella «estructura de sentimiento» (Williams, 1980) de las izquierdas, otros sentidos, intentando vincular el espíritu de rebeldía y la autonomía matreras con las luchas emancipatorias en curso.[30]

Esto es muy apreciable en Argentina, por ejemplo, con el mencionado caso de Isidro Velázquez, que además tuvo la particularidad de ocurrir en esos mismos años convulsos. Si bien la publicación del libro de Roberto Carri está estrechamente asociada a una recuperación izquierdista del ban-

30 Esta reivindicación del matrero tiene su correlato en los movimientos sociales, especialmente la guerrilla. Un pasaje del libro *Las Fuerzas Armadas al pueblo oriental: la subversión*, publicado por la Junta de Comandantes en Jefe en 1977, refiere a una tatucera llamada «Martín Aquino» por MLN-Tupamaros (citado en Bandrymer, 2008: 34). Mientras que en 1971 un grupo de tupamaros presos en Punta Carretas grabaron dos discos simples con canciones de raíz tradicional como grupo *Los Matreros*. Las canciones fueron compuestas en torno a la figura de José Artigas, con motivo de una obra de teatro creada en la cárcel e interpretadas por los propios presos (Fornaro, 2014: 64). Finalmente, un boletín de circulación interna del MLN se llamaba *El matrero*.

dido, puede objetarse que su recepción, aunque importante, estuvo limitada a ámbitos intelectuales o militantes. Sin embargo, como bien muestra Ricardo Kaliman, otras expresiones como el chamamé «Los Velázquez», compuesto por Raúl F. Junco y Manuel Loverde en vida de Velázquez, tuvo una circulación tan amplia como peligrosa para las autoridades: «La policía del Chaco prohibió la reproducción de la pieza, que, sin embargo, se difundió extensamente en reuniones rurales, difícilmente controlables por las fuerzas estatales» (2013: 9). Una de las estrofas dice que el bandido «Roba a los ricos / paga a los pobres / Así la gente / lo ocultará» (en versiones posteriores cambiada por «evocará»). Investigadores locales han recogido al menos diez chamamés de circulación en la zona (Chaco, norte de Santa Fe, parte de Corrientes) dedicados a homenajear al bandido (Kaliman, 2013: 10).[31] También se observa en Chile, tanto a través de la obra de Neruda sobre el bandido chileno muerto en Estados Unidos, Joaquín Murieta, como con la aún más significativa recuperación de la figura de Eliodoro Hernández Astudillo, el «Ñato Eloy», asesinado en 1941: primero la realizada por Carlos Droguett en su novela *Eloy* (1960), donde teje un retrato complejo del bandido, destacando las condiciones sociales que permitieron su emergencia, y luego la película del mismo nombre, basada en la novela, realizada por un equipo argentino encabezado por Humberto Ríos, que se inserta en las iniciativas trasnacionales de los «cines militantes» latinoamericanos en pleno auge afines de los 60.[32]

Volviendo a Uruguay, en 1966 Los Olimareños grabaron una canción escrita por Rubén Lena y dedicada a Martín Aquino, titulada como el poema de Yamandú Rodríguez, «El matrero». En los boliches «de tabaco y yerba y piso sucio» revive Aquino, una y otra vez: «Y la guitarra desata los alambrados del cielo / y lleva a todos con ella a entregarlos al cantor: /

31 Kaliman comenta que unos meses después de la muerte de Velázquez, les llegó a los autores del chamamé un pedido de Jorge Cafrune, cantor jujeño referente del folklore en ese momento (y asociado a una sensibilidad de izquierda): quería incluirlo en su repertorio, decidido a hacerse vocero de este sentimiento popular en el circuito de los grandes festivales y los medios masivos de comunicación: «ellos se negaron, porque entendían que la canción ya pertenecía al pueblo. Cafrune no abandonó su objetivo, y le pidió a Oscar Valles, un experimentado compositor y letrista de tango y folklore (…) que le compusiera la pieza que él necesitaba. Así nace el 'El último sapucai', el más difundido de los chamamés dedicados a Isidro Velázquez, que, por cierto, también sufrió la censura durante la dictadura militar» (2013: 9-10).

32 Entrevistado en ocasión del estreno de la película, ante la pregunta de por qué Eloy y no otro bandido, el productor José Martínez Suárez respondía: «Eloy, en la versión de Carlos Droguett, es el bandolero que, con un poco más de perspicacia, se hubiese convertido en guerrillero en nuestros días. Y ése es un tema que nos gusta mucho para una película». Revista *Ecran*, Santiago, 18/02/1969.

señuelo de un denso día, portal de la serranía, rumbo de la lejanía, la noche es un callejón… / Y están muertos los cigarros y están muy turbios los ojos / pero el fogón está rojo… Pasó un matrero en la voz». El texto de Lena recoge algunos de los tópicos centrales de las narrativas orales ya mencionadas, como el coraje, la muerte y la traición:

> «Por los pasos de la sierra siempre hay alguno esperando / y está la muerte aguaitando y hay una cruz y una flor / En la golilla tendida pasa el arisco destino, / pero en todos los caminos tiene su cueva el dolor / Y es muy oscura la noche y es muy negra la traición / Y hay un coraje negro de tristeza y hay un coraje negro de dolor, / y hay un querer no recular ni un paso y hay una muerte que viene a balazos a hacerse dueña de su corazón… / Y es muy oscura la noche y es muy negra la traición… / Y hay un coraje negro de tristeza y hay un coraje negro de dolor (…)»

Pero por sobre todas las cosas, la libertad:

> «Iba montao en su moro por las costas de Olimar, / mirando la lejanía rumbo a Sierras del Yerbal… / Y allá va… Y allá va… (…) No hay alambrao que lo ataje / habiendo necesidad / flota al viento su golilla, adiós de su libertad / Y allá va… Y allá va…» (…) Como la muerte lo busca, no sabe si volverá / y sabe que nada es suyo, pero no sabe temblar / Y allá va… Y allá va… / Y una noche de tormenta, la muerte lo fue a citar / y fue con su misma mano con que lo pudo matar / Y allá va… Y allá va… / Y en la alta noche se siente sobre su moro pasar».

Si bien no expresa referencias explícitas al contexto, la letra de la canción porta un decidido tono libertario. Sin embargo, adquiere un sentido preciso al incluirse por primera vez en el álbum *Quiero a la sombra de un ala* (1966). Este disco de Los Olimareños, en ese momento un dúo de jóvenes ya reconocido como emergente de la música de folclórica, está en el umbral de la «canción protesta», el movimiento que desde la música popular acompañaría la radicalización social. El siguiente disco del dúo se llamará, significativamente, *Canciones con contenido*.[33] «El matrero» se inserta en un *corpus* de canciones entre las que está la que da nombre al disco, una versión de «La niña de Guatemala» del mexicano Óscar Chávez sobre poema de José Martí, «A Simón Bolívar» (también de Lena), «No esconda la mano» y «La despedida», ambas escritas por el salteño Víctor

33 El corte en la historiografía del movimiento está fijado en 1967, cuando músicos uruguayos de proyección folclórica concurrieron al Festival de la Canción de Protesta en Cuba, que impulsa (y en parte articula) un movimiento trasnacional, pero con anclajes muy fuertes en las tradiciones nacionales y dinámicas. Pero, aunque ese evento sea un catalizador, debe pensarse más bien como un proceso que comienza a principios de la década. Véase Velasco (2007).

Lima y alegatos poéticos contra la desigualdad. La clave está, entonces, en ese efecto de montaje: la historia de Aquino no necesita enlazarse explícitamente con la realidad contemporánea, basta con situarla a la par de canciones como las mencionadas, de tono denuncialista e incluso latinoamericanista, por parte de un grupo que ya por estas fechas es asociado con el término «compromiso».[34]

Un caso de resonancias similares en ese contexto —aunque proveniente del ámbito urbano— pero que no ha sido estudiado, es el del *Chueco* Maciel, un joven ladrón de Montevideo reivindicado como «bandido social» por parte de la izquierda durante los años 70, y objeto de una conocida canción de Daniel Viglietti.

No sólo la música popular agita la sombra del matrero, también desde la literatura resurge Martín Aquino como tema relevante. En 1964 Carlos Martínez Moreno publicó su novela *El Paredón*. La madurez encuentra al personaje principal, el intelectual Julio Calodoro, viviendo en la Cuba revolucionaria, desde donde recuerda su infancia transcurrida en Melo, en donde su padre dirigía el hospital, «durante el auge legendario de Martín Aquino». Con inocultable admiración, las criadas le contaban la historia para que el niño se durmiera: «De alguna manera, al estilo de un bandido calabrés o siciliano, Martín Aquino estaba aureolado de gallardía, de romanticismo y de enigma sentimental. Como ellos, se batía solo y a pecho descubierto; como ellos, había resuelto exitosamente hasta la penúltima aventura» (1964: 18). Al poco tiempo, sin embargo, el matrero encontraba la muerte, acorralado por la policía. Un mediodía al regresar del hospital, el padre había traído la noticia: el cadáver de Aquino había sido llevado hasta allí, a lomo de caballo, vadeando arroyos y marchando bajo la lluvia y el temporal. A pesar de la advertencia, «Está hinchadísimo, casi irreconocible —había agregado el padre—», el pequeño Julio insiste hasta conseguir que su padre lo lleve a ver al héroe de los cuentos nocturnos. Allí, miró por primera vez un cadáver:

> «Era una cara de entreabiertos ojos oblicuos, una cara redonda de altos pómulos aindiados. La boca estaba apenas sesgada en el rictus que semejaba a la sonrisa desdeñosa, floja, ambigua, como la de una estatuilla de Buda que había visto en casa de sus tíos, en Montevideo (…) Julio tenía ante sí el reposo del "último matrero",

34 «porque cantan siempre 'con sentido social'», porque practican «un repertorio casi violento», porque entienden que el folklore es la expresión del pueblo, «de sus miserias de sus necesidades, de su alegría y de su dolor». S/D, agosto de 1964 (nota de prensa). Recuperado de http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/artista/los-olimarenos/

> de su gran héroe irredimible y mestizo; y no asumía de él una quietud de eterna sumisión sino la serena altivez de una última opción de su libertad: la de haberse escapado de la vida (1964: 20)».

Esa idea de la libertad por encima de todo es ensalzada en *Martín Aquino*, un texto escrito a fines de los años 1940 por el escritor, actor y dramaturgo Mario Rivero. Salida a la luz originariamente como obra para teatro y radioteatro, que se representaría hasta nuestros días, en 1968 fue publicada en una colección llamada «Populibros» en formato de biografía novelada de Aquino, un pequeño libro que hace una apasionada reivindicación de su figura desde la página de presentación. Puesto a la altura de los bandidos de la Sierra Morena, de Jesse y Frank James, de Juan Cuello y Juan Moreira, de Lampião, el «último matrero oriental» sale finalmente airoso de la comparación. Exagerando algunos argumentos, afirma que ninguno de aquellos otros lo alcanza, porque:

> «Aquino es de la época del Colt, de la Remington, del comisario que por teléfono o telégrafo comunica sus novedades a la superioridad, del ferrocarril trayendo refuerzos desde otro departamento y hasta del auto persiguiendo en las carreteras. Y aún hay más: la prensa diaria dando cuenta de sus andanzas y publicando fotografías del matrero. Era un hombre solo luchando contra todo. El paisanito de Fray Marcos fue el último romántico luchando por la libertad. Hasta el final, luchó por ella» (Rivero, 1968: 7-8).

En estas resignificaciones fuertemente positivas del matrero —la de Lena-Olimareños, la de Rivero—, emerge una serie de interrogantes que imponen tareas para el futuro: en primer lugar, se hace necesario problematizar cómo entra en tensión esta mirada rebelde pero obstinadamente individualista con los idearios colectivos —comunitaristas— que predominaron en los 60. El *ethos* del bandido está más cerca del individualismo (solidario) anarquista que fuera tan visible en las primeras décadas del siglo XX, que de la mayoría de los proyectos emancipadores que levantaron las izquierdas sesentistas (las cuales incluyeron a otros anarquismos, por supuesto).[35]

En un fascículo de una conocida colección de la época se reconocía este resurgir de la figura de Aquino. El redactor ensayaba una explicación: «La figura de Aquino hoy es motivo de una interesante revisión en la que comprobamos un trasfondo de rivalidades entre blancos y colorados» (Riva, 1970: 13). Más arriba, vimos lo poderosa que resulta la imagen del bandido

35 En relación a gauchos y pensamiento libertario, véase Delgado (2012) y Vidal (2010).

para las izquierdas. Sería simplista, no obstante, atribuir únicamente a la izquierda la reivindicación de Aquino. De aquí en adelante lo que hay que preguntarse, creo, es en qué medida Aquino (el sujeto histórico y el mito) sirvieron para pensar y hablar de cuestiones como la violencia, la libertad, la autoridad, lo rural y lo urbano, problemas que en la convulsionada atmósfera de los años 60 atravesaban a amplios sectores sociales y diversas identidades políticas.

Consideraciones finales

A lo largo de este texto he explorado algunas de las formas en que las historias de matreros han perdurado en la trama de la cultura popular, tratando de responder cómo y a través de qué medios se construyen estas memorias mitificadoras de bandidos, centrándome en el caso de Martín Aquino. Aun aceptando la singularidad de Aquino para el siglo XX uruguayo, he tratado de situarlo en un contexto más general de las narrativas de bandidos y su conexión con los procesos de modernización latinoamericanos. Con apoyo de las aproximaciones más recientes desde la historia cultural al fenómeno, que consideran al bandolerismo como objeto de una disputa por el sentido, de una «lucha cultural», examiné, específicamente, cómo se construyeron y circularon sentidos subversivos y críticos de la figura de Aquino tras su muerte. Tarea que implica conocer tanto los contenidos como sus formas de vehiculización.

Tras las primeras batallas por atribuir significado a las acciones de Aquino en los diarios de Cerro Largo y de Montevideo, que se hicieron amplio eco de la muerte de una figura que siempre había concitado su interés, la tradición oral prosiguió su trabajo, lento pero sostenido, de difusión de narrativas sobre Aquino: se esparcieron a través del espacio y, más notablemente, a través del tiempo en forma de historias oídas en la infancia, en forma de versos anónimos, transmitidos oralmente, o como poemas impresos.Lo que se vuelve central para comprender la persistencia de narrativas del matrero es ese triángulo entre transmisión oral, la payada y la poesía gauchesca, un espacio en el que las ideas y las historias sobre matreros circularon y se transformaron a lo largo del tiempo.

Como la de otros bandidos latinoamericanos, antes y después que él, la figura de Martín Aquino fue apropiada por las clases subalternas. Cuando Aquino vivió y murió, su figura significó para aquellas algo semejante a

lo que la del gaucho ficcional que la literatura ofrecía a fines del siglo XIX, cuando las críticas a la ley y a la autoridad se enlazaban políticamente con la experiencia popular, en un momento de fuertes tensiones sociales y muy traumáticas para la población de la campaña. Es evidente que Martín Aquino, reivindicado como «gaucho» en muchos relatos, es un emergente de ese actor social en conflicto con la modernización económica y social. Sin embargo, algunos años después de su muerte, cuando ese proceso era irreversible y la conflictividad rural era un recuerdo, el mito de Aquino no dejó de difundirse. ¿En qué medida su arraigo en la cultura popular se basa en esa dimensión antagónica que portan las historias trasmitidas de generación en generación?

Estas memorias mitificadoras de Aquino, marcadas por la tradición oral y la poesía gauchesca, se han mostrado activas hasta nuestros días, como lo manifiestan los testimonios recogidos por *Serrano* Abella ya comenzado el presente siglo. De todo ese arco de casi 100 años transcurridos desde la muerte del matrero, elegí detenerme en los años sesenta, un período especialmente agitado de la historia uruguaya. En estos años, al igual que sucedía en otras partes de América Latina, se produjo un renovado interés en la figura del bandido, que se resignificó en una atmósfera marcada por las expectativas de transformación social y el creciente autoritarismo. La autonomía, el coraje y el espíritu libertario que se atribuyen a Martín Aquino son insertados en una trama discursiva que asocia esos valores con las luchas emancipatorias en curso.

Esto se observa en el cancionero de raíz folclórica y en la literatura, de los que tomamos algunos ejemplos, entre ellos la canción *El matrero*, de Rubén Lena y popularizada por Los Olimareños. Podríamos decir que, aunque distante en tantos sentidos, el imaginario crítico de las izquierdas sesentistas se encuentra con este universo rural y semirrural donde se fraguó esa «gran narrativa» sobre el bandido, en el punto donde se construye una memoria popular que batalla convencida, como el historiador de Benjamin, «de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence» (2008: 308).

Resta todavía, no obstante, explorar una gran cantidad de expresiones que sirvieron de vehículo al mito del bandido en la cultura popular uruguaya. La escala en los años 60 sirve como ejemplo de la apropiación de su figura en un contexto muy especial, pero con igual detenimiento deberían examinarse el período previo (mencionados tangencialmente al hablar de la «Cruzada Gaucha» o del radioteatro de Mario Rivero), los años dictatoriales

y las décadas recientes, en las que se asistió a una verdadera proliferación de relatos, homenajes y efemérides «aquinianas».[36]

Finalmente, hay que destacar que buena parte de las prácticas analizadas a lo largo de este texto comportan una relectura del mito en clave de rebeldía y desafío a la autoridad. Lo interesante, sin embargo, es que en tiempos más recientes han aparecido operaciones de institucionalización de un relato distinto sobre Aquino, donde se liman los aspectos subversivos de aquella memoria mítica y se destacan otros más convenientes para el tradicionalismo (como por ejemplo un pabellón de la exposición Rural del Prado, «el rancho de Martín Aquino»). Esta divergencia en cuanto a la significación atribuida a la historia y a la propia figura de Aquino es otra de las dimensiones del problema que habrá que intentar explicar.

BIBLIOGRAFÍA

Abella, W. y **Vaz**, J. (2009). *Martín Aquino, el matrero*. Montevideo: Fin de Siglo.

Achugar, H. (1980). «Modernización y mitificación: el lirismo criollista en Uruguay (1890-1910)». *Ideologies and Literatures*, v. III nº 14.

Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente.

Álvarez Castro, G. (1993). *Aquino*. Montevideo: Arca.

Ayestarán, L. (1965). «Prólogo», en Regules, E., *Versos criollos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

Baccino Ponce de León, N. (2003). *El regreso de Martín Aquino*. Montevideo: Casa Editora.

36 Sólo para ilustrar, sin pretensión de exhaustividad: tres novelas y un cuento en apenas diez años (Álvarez Castro, 1993; Lorier, 1996; Obaldía, 2001; Baccino Ponce de León, 2003); productos audiovisuales bien disímiles en formato y en propósitos: el largometraje *Martín Aquino, el último matrero* (Ricardo Romero, 1996) y una serie satírica editada en vhs en los años 90 llamada *mass* (*Martín Aquino Super Star*); canciones: además de recurrentes versiones de «El Matrero» de Lena, nuevas composiciones —también dentro del género folclórico— como «A Ponciano Martín» (Elbio Fernández y Heber Rodríguez) y «La Sombra del Matrero» (Copla Alta); distintas versiones escénicas de la obra de Mario Rivero (incluido un teatro de títeres) y hasta un espectáculo de parodistas en Carnaval («Espantapájaros de medianoche» parodiando *Martín Aquino, el último matrero* en el año 2000). Aparte de los mencionados productos culturales, en tiempos recientes Aquino también fue fruto de numerosos homenajes y recordatorios: Martín Aquino dando nombre de un grupo de Colonos o a una Asociación nativista, un *stand* de la exposición Rural del Prado en su homenaje, un circuito turístico en torno a su figura, entre otros.

Bandrymer, S. (2008). «Martín Aquino, de orejano a subversivo». *Nuevas vías de acceso III*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales.

Barrán, J. P. (2001). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Benjamin, W. (2008). «Sobre el concepto de Historia» en *Obras*, I, 2. Madrid: Abada.

Blok, A. (1972). «The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered». *Comparative Studies in Society and History*, vol. 14, n.º 4.

Brum, B. L. (1936). *Blanca Luz contra la corriente*. Santiago: Ercilla.

Caetano, G. (2016). «La vida política», en Caetano, G. (coord.) *Uruguay. Tomo II 1880-1930*. Montevideo: mapfre-Planeta.

Caetano, G. y **Rilla**, J. (2006). *Historia Contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo xxi*. Montevideo: Fin de Siglo.

Carri, R. (2001[1967]). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.

Chumbita, H. (1974). *Bairoletto, prontuario y leyenda*. Buenos Aires: Editorial Marlona.

Dabove, J. P. (2007). *Nightmares of the lettered city: Banditry and literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Delgado, L. (2012). «Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal». *Culturales*, 8(16), 159-196.

Droguett, C. (1967). *Eloy*. Santiago: Editorial Universitaria.

Duffau, N. (2012). «¿Héroes, marginales o resistentes? La influencia de Eric Hobsbawm en la historiografía del bandolerismo en América Latina». *Revista Encuentros Latinoamericanos* n° 6 (2), 311-337.

Duffau, N. (2014). *Armar al bandido. Prensa, folletines y delincuentes en el Uruguay de la modernización: el caso de El Clinudo* (1882-1886). Montevideo: csic – udelar.

Erreguerena, F. (2003). Bandidos sociales. Juan Bautista Vairoleto: mito y resistencia cultural. *Confluencia* n° 1, 1-19.

Erreguerena, F. (2005). *Del winchester al milagro: mito de Juan Bautista Vairoleto*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.

Acha, J., **Colombres**, A., y **Escobar**, T. (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Fornaro, M. (2014). «Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)». *Resonancias*, vol. 18, n°34.

Frazer, C. (2007). *Bandit Nation: A History of Outlaws and Cultural Struggle in Mexico, 1810-1920*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Girón, N. (1976). *Heraclio Bernal ¿bandolero, cacique o precursor de la revolución?* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

González Urtiaga, J. (2003). *El circo criollo en el Uruguay: Sus artistas, su repertorio, y su vocabulario.* Montevideo: Organización Nacional Pro Laboral.

Guha, R. (1983). *Elementary aspects of peasant insurgency in colonial India*. Oxford: Oxford University Press.

Hernández Desplats, M. (2008). *Martín Aquino, batllismo y barbarie: la historia verdadera del último matrero oriental.* Montevideo: Ediciones de la Plaza.

Hobsbawm, E. J. (1999[1969]). *Bandidos*. Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, E. J. (2001[1959]). *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica.

Barrán, J. P. y Nahum, B. (1972), *Historia rural del Uruguay moderno. Historia social de las revoluciones de 1897 y 1904*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Joseph, G. (1990). «On the Trail of Latin American Bandits: A Reexamination of Peasant Resistance». *Latin American Research Review*, 25(3), 7–53.

Joseph, G. (1991). «"Resocializing" Latin American Banditry: a Reply». *Latin American Research Review*, 26 (1), 161–174.

Kaliman, R. (2013). «Las regiones subjetivas. Bandoleros argentinos y un chamamé de frontera», *X Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre.

Lena, R. (1966). «El matrero» [grabada por Los Olimareños]. En *Quiero A La Sombra De Un Ala* [disco]. Montevideo: Orfeo.

Lorier, E. (1996). *Las dos vidas de Martín Aquino*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Madfes, I. (1996). *Martín Aquino: discurso y tradición oral*. Montevideo: FHUCE-UdelaR

Martínez Moreno, C. (1964). *El paredón*. Barcelona: Seix Barral.

Neruda, P. (1974). *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta: bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Obaldía, J. M. (2001). *El matrero y otros cuentos en prosa*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

O'Malley, P. (1979). «Class conflict, land and social banditry: Bushranging in nineteenth century Australia». *Social Problems*, 26(3).

Pereira de Queiroz, M. I. (1968). *Os cangaceiros*. París: Julliard.

Rama, Á. (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad.* Buenos Aires: Calicanto.

Regules, E. (1965[1894]). *Versos criollos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

Riva, H. (1970). «Martín Aquino». *Los Departamentos N° 6: Florida.* Montevideo: Nuestra Tierra.

Rivero, M. (1968). *Martín Aquino. Historia y leyenda del último matrero oriental*. Montevideo: DISA.

Rocca, P. (2009). «Acerca de las representaciones de lo rural». *Tradiciones Rurales*. Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, 14-22.

Rocca, P. (2013). «Los poetas-payadores de la modernización (Un desafío para la historia de la lírica rioplatense)». *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, 14, 11-32.

Rodríguez Freire, R. (2007). «Rebeldes campesinos: notas sobre el estudio del bandidaje en América Latina (Siglo XIX)». *Cuadernos de Historia*, (26), 91-105.

Rodríguez, Y. (1931[1918]). *El matrero*. Buenos Aires: Editorial Alfredo Perrotti.

Sánchez, G. y Meertens, D. (1992[1983]). *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.

Scott, J. (2004). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ciudad de México: ERA.

Slatta, R. (ed.) (1987). *Bandidos. Thevarieties of Latin American Banditry*. Nueva York: Greenwood Press.

Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.

Velasco, F. (2007). «La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición». *Presente y Pasado. Revista de Historia* nº23.

Vidal, D. (2010). «Coplas de realidad y voces proletarias. Los payadores libertarios». *Rojo y Negro* n. 9, p. 18-19.

Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península.

La literatura como práctica
Experiencias de lectura en barrios populares

2

Deborah Duarte

Introducción

Este trabajo se propone explorar prácticas y reconstruir experiencias de lecturas de literatura impresa o en formato digital, de habitantes de barrios populares. En particular, presentaremos el análisis de tres biografías de lectura realizadas a habitantes del Cerro de Montevideo. Utilizamos la clasificación «literatura» básicamente para hacer referencia a obras del género ficción.[37]

El rol del lector en la construcción de sentido de las obras literarias ha sido un tema relevante en la teoría literaria, en particular en los trabajos de la estética de la recepción, sin embargo, estamos poco habituados a incorporar en la investigación literaria estudios que relacionen la construcción de sentido propia de los procesos de recepción con las distintas experiencias socializadoras —familiares, escolares, de trabajo, etcétera— que conforman las trayectorias individuales y colectivas. En esta dirección, nuestra propuesta integra los aportes de distintas tradiciones de trabajo: la teoría literaria, la historia y la sociología de las prácticas de lectura.

En el ámbito de la Teoría de la literatura, la estética de la recepción incorporó la reflexión sobre el lector en la producción de significado de las obras de literatura. La obra no es un objeto existente en sí mismo, que ofrecería en todo momento y a todo lector el mismo significado, sino que debería pensarse como «una partitura» (Jauss, 2000), que produciría en cada lectura una resonancia nueva que arranca el texto de la materialidad

37 La asimilación «literatura» a «obras de ficción» no responde a un posicionamiento dentro de los debates de la teoría literaria sino que recoge una categorización implícita en nuestras entrevistas. En el marco de este trabajo implica un recorte en los textos a tratar que deja fuera de consideración la lectura de periódicos, de obras de conocimientos específicos disciplinares o técnicos —como puede ser historia, geografía, mecánica, cocina, enciclopedias —, revistas de personalidades o demás materiales que no son percibidos como de ficción.

de las palabras y actualiza su existencia. En el mismo sentido, Wolfgang Iser (1987) define en las obras la existencia de un polo artístico y un polo estético. El primero corresponde al texto creado por el autor y el segundo a su concreción mediante un acto de lectura. La obra nace de la interacción entre los dos polos, el mundo configurado por el texto y el mundo del lector (Ricoeur, 2009), en cuyo seno se actualiza individualmente una de las configuraciones posibles de sentido contenidas en el texto. La experiencia de lectura se completa con la apropiación por parte del lector del sentido de la obra, entendida como la forma en que una determinada configuración de los textos refigura la comprensión del lector de sí mismo y del mundo (Chartier, 1992).

Ahora bien, la sociología de la lectura relaciona este proceso de producción de sentido sobre el texto, sobre uno mismo y sobre el mundo con los diferentes marcos de socialización —familiares, de género, escolares, de trabajo, etcétera— que conforman las trayectorias individuales y colectivas de los lectores y con el ejercicio de distintas formas poder.

En esta dirección, los trabajos de Pierre Bourdieu nos enseñaron a pensar en los mecanismos de dominación social que se establecen en el ámbito de las prácticas culturales en general y de las prácticas de lectura, en particular. En la terminología de la sociología de la cultura, cuando hablamos de prácticas culturales, no partimos de una epistemología que recoge como premisa un individuo «libre», «dueño de sus gustos personales», cuyas decisiones sobre qué leer, cuánto leer o cómo leerlo son fruto de su elección individual. Antes bien, pensamos en la conformación del gusto como «socialmente determinado» a la vez que «socialmente determinante» en el marco de la definición de un arbitrario cultural: «la obra no es capaz de suscitar por su sola virtud preferencias naturales» (Bourdieu 2003a: pp.171-172). Formar parte de determinado grupo social implica que nuestras prácticas culturales son producto de haber sido expuesto a experiencias de socialización similares —familiares, escolares, de trabajo, etcétera—, al tiempo que nos definen como pertenecientes a ese mismo grupo social. Es decir, el gusto no solo está conformado con una serie de prácticas históricas y transformables, sino que además, constituye el principio de diferenciación y apreciación o juicio de las mismas. El gusto construye las prácticas y las obras como un sistema de signos distintivos, socialmente calificados —vulgares o distinguidos, por ejemplo—. Es el «principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican» (Bourdieu, 1998: p.49).

Entender nuestras prácticas culturales como parte de las cualidades innatas —sensibles o intelectuales— que conforman la singularidad individual y no como producto de condiciones de existencia no solo distintas sino desiguales, es uno de los núcleos explicativos de los procesos de violencia simbólica.

Las prácticas se comprenden como el resultado del *habitus* —disposiciones socialmente construidas o pasado incorporado— y las exigencias de un contexto de acción determinado (campo). En la relación entre *habitus* y campo se construye la creencia en el valor de la lectura y de ciertas lecturas —obras y modalidades— según la hipótesis de homología estructural entre los distintos participantes. En este sentido, el productor del valor de la obra no es el artista, sino el campo de producción como universo de la creencia que crea el valor de la obra de arte y el valor asociado a su consumo. Es decir, la producción de la creencia en el valor de la obra no solo es el resultado del trabajo de los productores directos de esta en su materialidad (escritores en nuestro caso), sino también de críticos, historiadores, editores, miembros de instancias de consagración, academias, jurados, etcétera. Así como del conjunto de las instancias político-administrativas competentes en esta materia —direcciones o ministerios de cultura, áreas del Estado dedicadas a la promoción de la literatura, etcétera—; y de los miembros de instituciones que concurren en la producción de los productores (escuelas o talleres) y en la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte, empezando por los profesores y los padres, responsables iniciales de la inculcación de las disposiciones (Bourdieu, 2006: p.338).

Esto nos lleva a la hipótesis de la homología estructural y funcional entre el espacio de los autores y el espacio de los consumidores (críticos, editores y demás agentes pertenecientes al campo). Es decir, el *habitus* —por su doble cualidad de generador de representaciones y prácticas socialmente estructuradas y, a su vez, principio de clasificación de estas— es el principio explicativo de la «coincidencia» de las elecciones de los distintos agentes del campo. En esta lógica, el lector no es producido por los productores, en sentido amplio, sino que comparten el «gusto», es decir, el sistema de clasificaciones, por ser producto de condiciones de existencia similares.

El *habitus* une y separa: une a aquellos agentes que son producto de ciertas condiciones de existencia, distinguiéndolos de todos los demás. La homología entre ellos constituye el fundamento de una connivencia objetiva frecuentemente «exaltada como descubrimiento» (Bourdieu, 2006: p.246). Este acuerdo implícito, complicidad o afinidad electiva producto de un

mismo *habitus* guía la conducta de todos los actores del campo, de manera tal que «nunca defiendan los intereses de su clientela con tanta sinceridad, por tanto también con tanta eficacia, como cuando defienden sus propios intereses» (Bourdieu, 2006: p.246).

La autonomía es una cuestión central en la definición del concepto de *campo*. En relación particular con el campo de la literatura, implica, a su vez, el aspecto institucional, es decir la existencia de instancias de consagración, de academias, de revistas y editoriales, y el aspecto de los contenidos y las normas literarias independientes en su formulación de los poderes políticos, religiosos o económicos (Jurt, 2015). El grado de autonomía respecto de variables externas es históricamente cambiante, en la medida que el campo literario es un espacio de permanente pugna entre el principio heterónomo, que dirige las estrategias en el campo según razones económicas o políticas y el principio autónomo, centrado en el reconocimiento por los «pares» y no en la conformidad frente a las expectativas externas. En esta dirección, la estética que encarna el principio autónomo se caracteriza por una serie de claves de lectura centradas en el distanciamiento, es decir, en la capacidad de tomar distancia de los aspectos emocionales producidos por lo textos, de apreciarlos por sus formas y no por sus contenidos, de separar los sentimientos éticos y los juicios estéticos. Como decíamos anteriormente, el juicio estético así entendido lejos de ser una cualidad innata de los individuos es una capacidad socialmente construida, fruto de un aprendizaje informal y no consciente de la historia del campo (asociada a la frecuentación temprana e inserta en la rutina familiar y de la adquisición de códigos de valoración naturalizados que le es inherente).

La literatura especializada (Lahire, 1993, 2004) caracteriza a la lectura en los sectores populares por oposición. Es decir, contrariamente a las disposiciones estéticas, las disposiciones ético-prácticas rechazan la disociación «forma/función, forma/contenido, modo de representación/contenido representado» (Lahire 2004:p.181) y se relacionan con la ficción literaria a través de categorías cognitivas éticas y prácticas —las del bien, lo verdadero y las finalidades prácticas—. De esta forma, sus lecturas cobran sentido en relación con el mundo vivido, con la experiencia cotidiana pasada o presente y no en el mundo literario, donde el sentido se obtiene por asociación con otras lecturas y corrientes estéticas en un funcionamiento de referencias literarias relativamente autónomo.

La oposición entre el «principio autónomo» y el «principio heterónomo» de caracterización de la lectura recoge la problemática del gusto y la

violencia simbólica. En primer lugar, en la medida que las disposiciones estéticas constituyen las condiciones de existencia del principio autónomo, se convierten en la valoración legítima propiciada por el campo. En segundo lugar, las disposiciones estéticas, en tanto principios legítimos de apreciación de los textos en la lectura, se relacionan con condiciones de existencia —como por ejemplo nacer en una casa con una biblioteca o tener padres con profesiones asociadas al campo de la literatura (profesores, escritores, editores, libreros, etcétera) o al de las humanidades en general— que habilitan, promueven o estimulan el conocimiento de la historia del campo mientras que su opuesto, una valoración heterónoma, está ligada al desconocimiento de los criterios de valoración del mismo.

En América Latina, la asociación entre disposiciones ético prácticas y lo popular se recoge con fuerza en los debates sobre la novela nacional que recorren el Continente en la segunda mitad del siglo XIX . Siguiendo a Juan Poblete, en los Estados poscoloniales de América Latina surgen distintos proyectos liberales de una novela nacional que procurarían hacer frente con un producto local a la proliferación de novelas-folletines extranjeras en los periódicos de la época (Poblete 2002, 2018), y elaborar una respuesta al problema de cómo crear una literatura que «además de entretener a los lectores los educara con el tipo de conocimientos y disciplinas morales que las nuevas repúblicas requerían en la visión de sus adalides liberales» (Poblete, 2018:p.73). En su trabajo Poblete describe y analiza las percepciones —funciones, usos y peligros, formas de control y administración que parecía necesario ejercer— que pueden ser apreciadas en el discurso social que se elabora en torno a la lectura en este momento (Poblete 2002, 2018). Para nuestro artículo es de particular interés la descripción de un campo literario que empieza a esbozarse y de sus posiciones y toma de posiciones. En esta dirección, los trabajadores de la novela nacional (Poblete se centra en Chile y particularmente en torno a Blest Gana, pero extiende su análisis a distintos puntos de América Latina) consideran un polo conformado por la poesía «que requería de una preparación especial que la ponía fuera del alcance de muchos de los ciudadanos» (Poblete, 2002:p.41), claramente jerarquizado sobre el polo de la novela, «lectura del pueblo», «libro de las masas». Aprovechando esta inclinación del pueblo por la novela, esta debería realizar «el ideal de la nueva lectura anti-literaria de literatura» definido precisamente por los principios de las disposiciones ético-prácticas: «la vida diaria y el corazón del ciudadano/a se abrían directamente y (supuestamente) sin mediación de discursos letrados tradicionales, al impacto de una palabra que

quería ser tan seductora como verdadera y edificante» (Poblete, 2018:p.78).

Este esquema macro de los modos populares de apropiación de los textos debe ser problematizado a partir de dos dimensiones relacionadas.

En primer lugar, la ampliación y diversificación de las experiencias y los ámbitos relevantes de socialización individual señalado por trabajos del área. El propio Bernard Lahire[38] (2004) y las biografías de lectura analizadas por Michel Peroni (2005), —pero también en América Latina los trabajos de Juan Poblete (2018) y de Marcia Abreu (2012) sobre historia de las prácticas lectoras en México, Argentina y Brasil— subrayan, al decir de Roger Chartier (2011) la heterogeneidad de los escenarios de lectura, en la medida que se observa la existencia de diversas «comunidades de lectores» y de contrastes entre normas y convenciones de lectura que en cada comunidad definen los usos legítimos del libro, los modos de leer y los instrumentos y procedimientos de interpretación. A su vez existen contrastes entre las esperanzas y los intereses variados que los diversos grupos de lectores ponen en la práctica de leer. Asimismo enfatizan la negociación y disputa desde distintas posiciones de poder por las formas de autoridad y legitimidad relativa de cada uno de los actores en la determinación del sentido, función y destino de los textos.

En segundo lugar, la reformulación del concepto de apropiación en los trabajos sobre historia de la lectura de Roger Chartier. En varios de sus trabajos ha insistido en que la lectura «no es sólo una operación abstracta de intelección, es la puesta en marcha del cuerpo, la inscripción de un espacio, la relación consigo mismo y con los demás» (Chartier, 1992:p.54). Conjuntamente con la producción de significado, la lectura es un conjunto de *prácticas situadas*. Los lectores, «nunca se confrontan con textos abstractos, ideales, alejados de toda materialidad sino que manipulan objetos cuya organización gobierna su lectura» (Chartier, 1992:p. 54), en contextos de prácticas social e históricamente diferenciadas.

En este sentido, para entender los procesos de apropiación debemos abordar las representaciones asociadas a las disposiciones de lectura (el pasado incorporado), como la valoración y los sentidos otorgados a la lectura y los usos inscriptos en las prácticas específicas que los producen.

En esta línea de investigación encontramos trabajos como el de Janice Radway sobre la lectura de novelas románticas y la importancia para la

38 En un trabajo anterior (Duarte, 2020), se puede encontrar un desarrollo mayor de la discusión teórica del concepto de *habitus* entre Pierre Bourdieu y Bernard Lahire en relación particular con las prácticas y experiencias de lectura.

producción de sentido que tienen las rutinas y el contexto diario en que se desarrollan sus lecturas (Radway, 1983); las investigaciones de Michèle Petit, en particular la idea de la lectura de literatura como elaboración de un espacio propio (Petit, 2008); la propuesta de Vanina Papalini acerca de la posibilidad de la lectura de instalar un diálogo capaz de producir una transformación personal dependiente fundamentalmente, de «los lectores y lectoras y de la manera en la que se produce el encuentro con el texto» (Papalini, 2012); y la manera en que Pablo Semán construye su «Retrato de un lector de Paulo Coelho» (2006). Fuera del ámbito de la lectura, el trabajo de Rosario Sánchez (2000) sobre la recepción de telenovelas en Uruguay tiene muchos puntos de contacto con el nuestro, a la vez que nos permitió comprender por medio del contraste, algunas de las particularidades de los procesos de apropiación asociados a la lectura.

El artículo se dividirá en cuatro partes. La primera funciona como presentación del barrio y justificación de las biografías seleccionadas. En la segunda, a partir del papel que la bibliografía especializada le otorga a la escolarización formal en la formación de hábitos de lectura, procuramos explorar en el discurso de los lectores la relación entre escolarización y modalidades de lectura. En la tercera, tomando como base la distinción entre disposiciones estéticas y disposiciones ético-prácticas, nos centramos en cómo se eligen las lecturas, qué se lee y cuáles son los criterios de valoración de las mismas. En la cuarta parte, analizaremos procesos de apropiación en tanto relación entre lectura y márgenes de autonomía en la construcción social de la individualidad.

El barrio

Según el último censo nacional, en el Cerro viven 28.306 personas (INE, 2011), el 33,5% presenta al menos una Necesidad básica insatisfecha (NBI) (Calvo *et al*, 2013). La historia del barrio está marcada por la industria saladera y frigorífica que lo eligieron como sede desde finales del siglo XIX hasta la década del 70 del siglo XX (Barrios Pintos, 1971). El barrio Cerro de Montevideo concentraba en los años 40, tres de los cuatro grandes frigoríficos del país: el paraestatal Nacional y los de capital estadounidense Swift y Artigas; hacia la década del 50 se considera que en los tres trabajaban cerca de 13.000 personas. Siguiendo al historiador Rodolfo Porrini, la coincidencia entre el ámbito de residencia y la concentración del trabajo

produciría «una sociedad de cercanías donde eran vividas con intensidad las relaciones sociales, familiares, espaciales y hasta temporales, que se concentraban debido al pequeño espacio» (Porrini, 2002:8). Una de las dimensiones fundamentales de la identidad barrial es la fuerte tradición de actividad gremial. Según Porrini, los antecedentes de organización gremial y de conflictos en los saladeros del Cerro desde fines del siglo XIX, fueron conformando en el barrio una tradición combativa y de clase bastante acentuada. A esto contribuyeron las corrientes socialista y anarquista, así como organizaciones como «Sociedad de Obreros Varaleros y Anexos de la Villa del Cerro» (1901) o la «Sociedad de Obreros de los Frigoríficos del Cerro» (1911), (Porrini, 2002).

A mediados de la década del 50 finalizaba el ciclo inmigratorio uruguayo coincidiendo con el inicio de un período de contracción económica. En la Villa del Cerro impactó la retirada de la firma frigorífica Swift del país. Durante el gobierno dictatorial culminó oficialmente la era frigorífica en el barrio con el cierre del Frigorífico Nacional, aspecto que le dio una particular identidad a la Villa.

Siguiendo el desarrollo histórico de este barrio —expuesto en Delgado *et al*—, tras el cierre de los frigoríficos los habitantes debieron buscar empleo en otros puntos de la ciudad. Por ello, al promediar la segunda mitad del siglo la Villa del Cerro pasó de ser un símbolo obrero e industrial de Montevideo a una especie de ciudad dormitorio. Según los mismos autores, pasadas las guerras mundiales y habiéndose modificado sustancialmente la matriz productiva del país, con su impacto en el barrio, se comienza a desarrollar un proceso de urbanización precaria en el Cerro que instala un conjunto de asentamientos irregulares. Este proceso debe ser entendido en el contexto departamental de Montevideo puesto que mientras la zona del Cerro crece en captación de población y se dispara la ocupación de tierras con destino de vivienda, el resto de la ciudad pierde dicha población. Esta dinámica migratoria se debió a variadas crisis que «expulsaron» pobladores de ciertas áreas de la ciudad y los llevaron a afincarse a otras (Delgado *et al*, 2012).

En este contexto de coexistencia de distintas modalidades y memorias de lo «popular» —lo popular obrero, pero también lo popular feminizado conformado de empleados y empleadas del sector servicios, trabajadores y trabajadoras informales, subempleados, subempleadas, vendedores y vendedoras ambulantes, etcétera—, nuestra exploración comienza con las biografías de lectura de Ernesto, Estela y Claudia.

Ernesto no nació en el Cerro sino en Cordón. En su casa no había libros, ni sus padres tenían inquietudes relacionadas con la lectura. Tenía alrededor

de 60 años en el momento de la entrevista. Su historia de militancia comenzó a los 13 años. Su madre y su padre no militaban pero sus hermanas y su hermano, sí. Varios miembros de su familia pasaron por el exilio y la prisión durante la última dictadura militar. Estudió hasta el ciclo básico del liceo y tuvo distintos trabajos (en fábricas, vendedor de libros, kiosco, vendedor de azúcar *Bella Unión*). Está casado y tiene dos hijas adolescentes. Después de casi dos décadas viviendo en Carrasco Norte, deciden con su pareja mudarse al Cerro, por «la mística del sentido de pertenencia del barrio», y al que conocían por la militancia. En su discurso sobre el barrio están presentes los «dos Cerros». Por un lado, la «zona alta» o «casco histórico»: «son como los herederos de las viejas generaciones de inmigrantes italianos, polacos, rusos. Sus nietos son en su mayoría profesionales. Entonces encontrás que en una raíz de extracción proletaria sus descendientes se han transformado en capas medias pero con mucho sentido de la extracción, no se olvidan de los orígenes. Es un barrio resolidario». Por el otro, «los cantegriles de Cerro Norte» que intensifican su problemática, «la exclusión, las drogas… a partir de la crisis del 2002». En un contexto así definido, la nostalgia de Ernesto es evidente: «los viejos cerrenses cuentan que nunca cerraban las casas, la puerta estaba abierta, nunca faltaba un alfiler, entonces se genera Cerro Norte. (…) Cuando viene el calor, bajan a la playa, vienen en moto, roban carteras a mujeres mayores». En suma, «El cerro está muy retraído de lo que fue su historia gloriosa a lo que es hoy, la gente está muy encerrada en su casa».

Estela tampoco nació en el Cerro. Tampoco había libros en su casa ni a sus padres les interesaba particularmente la lectura. Se mudó a Montevideo desde el interior del país antes de terminar el primer año del bachillerato del liceo que no volvió a retomar. Está casada y tiene una hija. Trabajó en varios lugares en tareas de limpieza y de cuidados de personas enfermas, hasta el nacimiento de su hija. A partir de ahí «ya no le convenía salir a trabajar». Volvió cuando su hija empezó el liceo. Actualmente trabaja en *la Española* de 6:00 a 14:00, a más de una hora de ómnibus de su casa, en un servicio de acompañantes. No hay presencia de la historia del barrio en el discurso de Estela.

Claudia es la única que nació en el barrio. Es la hija de Estela. Aunque no tiene libros en su casa, «lee todo el tiempo». Tiene 15 años. Como a su madre, le interesa la medicina. Quiere ser doctora. Saca buenas notas en el liceo, estudia inglés en el *Anglo* y es «la mejor de su clase». Supone que cuando termine el liceo va a seguir dando clases ahí mientras estudia medicina. Tampoco el barrio tiene presencia afectiva en su relato.

La equívoca relación entre lectura y escolarización

Varios trabajos han señalado la relación entre escolarización y frecuencia de lectura, entre ellos las encuestas de consumo cultural realizadas en nuestro país recogen la correspondencia entre escolarización —medida según el máximo nivel alcanzado—, la frecuencia de la lectura y la lectura de ciertos géneros literarios (Duarte, 2014).

Siguiendo a Bourdieu, la lectura de literatura responde a las mismas leyes que las demás prácticas culturales, con la diferencia de que es la más enseñada directamente por el sistema escolar. El máximo nivel de escolarización va a ser el elemento más importante en el conjunto de factores explicativos, siendo el segundo el origen social. Así cuando uno pregunta a alguien su nivel de escolaridad, se puede tener ya una cierta previsión respecto de lo que lee, del número de libros leídos por año, y sobre la manera de leer. «(…) uno puede pasar de las prácticas a la descripción de las modalidades concretas de esas prácticas» (Bourdieu, 2003b:p.166). En otras palabras, el sistema educativo es el principal productor de la creencia en el valor de la lectura y de ciertos libros (de ciertos autores, editores, etcétera) y de algunas modalidades de lectura en detrimento de otras que se vuelven ilegítimas o no válidas.

En las biografías de lectura que hemos realizado, las referencias a la escuela o el liceo en relación a las prácticas de lectura o a la apropiación de lo escrito no son inmediatas. En los tres casos los recuerdos sobre cómo comenzaron a leer se encuentran asociados a otras prácticas.

Estela nació en Florida, cuando era adolescente trabajaba temporadas «afuera», «en el campo», «a veces tenían historietas de Mafalda y de La mujer maravilla, y también del tipo estas de *cowboy* y yo me las comía todas, Patoruzito… todo lo que encontraba me lo leía, a veces conseguía algún libro y lo leía también».

Esta primera referencia a la lectura separa dos espacios, su casa en donde «no leían», y «afuera» donde se produce su encuentro con la lectura. A la vez, separa dos tipos de material escrito, las historietas, de más fácil acceso, y los libros, más difíciles de conseguir. Esta diferenciación se mantiene a lo largo de su relato —lectura de revistas, lectura de libros—, son experiencias que tienen distintos orígenes en su memoria. La lectura de libros, a excepción de la Biblia, aparece en sus recuerdos, años más tarde, cuando se muda a Montevideo. La biblioteca de la casa de una compañera donde trabajaba haciendo limpieza y la biblioteca municipal, una vez que se muda al Cerro, tienen un rol central en el acceso a los libros.

> «A los 19 años me mudé a Montevideo. Al principio trabajé 'con cama' y después estudié administración de empresas en Pitman. Empezó a costarme conseguir trabajo hasta que, por contactos, entré a trabajar en un sanatorio. Leía todo el tiempo, y si no tenía nada, la biblia, algo tenía que leer… revistas de chusmeríos, lo que se presentara. Vine a leer más libros cuando me hice socia de la biblioteca. Había leído de Isabel Allende. Yo tenía una compañera y cuando no trabajaba le iba a hacer limpieza a la casa y tenían una biblioteca amplia y leía *La casa de los espíritus*, *Eva Luna*… ¡*La hija de la fortuna* me la leí en dos noches!»

Asimismo, la propia diferenciación que hace Estela entre revistas y libros le otorga a estos últimos una legitimidad particular. Leer revistas no es lo mismo que leer libros. El estatuto simbólico del libro en tanto objeto se va dibujando en varios de sus recuerdos, sin embargo, en este momento nos gustaría hacer referencia a su relación con el sistema escolar. Estela nunca disfrutó leer nada que tuviera que ver con «estudio». Cuando le preguntamos directamente por la influencia de la escolarización en sus hábitos de lectura y por sus recuerdos de las clases de la literatura rechaza la existencia de relación.

> «En idioma español yo era un desastre total, nunca me fue mal pero verbo, sujeto, predicado, ¡¡ah no!!. Yo siempre tuve buena lectura, buen vocabulario y no tenía faltas, eso me ayudaba. En vez de gustarme más literatura, que me gustaba tanto leer, me gustaba más filosofía, en cuarto año, por ejemplo. Filosofía en quinto la odié y literatura no tenía, yo hice científico».

De literatura no se acuerda de ningún docente ni de ninguna clase pero de filosofía sí. En este momento nos cuenta una discusión en torno a la autenticidad del ser que todavía recuerda de una clase de filosofía.

> «Las apariencias engañan, nadie demuestra lo que es… es muy difícil en la realidad encontrar a alguien que sea real, no existe, no sos la persona que mostrás al mundo. Yo no soy libre de expresarme, tengo que responder y agradar a las monjas, no defraudarlas pero tampoco ser demasiado sumisa y tenía que comportarme en el liceo porque hay ciertas reglas. Yo voy al liceo porque me quiero superar, quiero ser alguien y si hay cosas que no me gustan me las tengo que callar, no soy yo, estoy aparentando. La filosofía no es una ciencia exacta, no como la literatura que es más exacto lo que describe el autor».

La discusión es ilustrativa del lugar que en sus recuerdos tenían las clases de literatura en el liceo. No las evoca como un espacio que habilitara la discusión, el involucramiento personal o la relatividad y el desarrollo de

un punto de vista. La literatura se centra en lo que describe el autor y esa descripción tiene un sentido más bien unívoco.

Sin embargo, en el devenir de la entrevista vuelve a aparecer la escuela cuando nos cuenta que cuando niña le gustaban mucho las fábulas.

> «La fábula que me enamoró hasta el día de hoy, y que la trabajé en la escuela en un libro, fue "la Ratita presumida". Esa fábula fue fabulosa (…) No sé por qué pero me encantó. Era niña…esa monedita que encontró que se creyó la *number one* y casi se la come el gato y ¡¡todas esas cosasss!! y fue la que más me gustó».

Si pensamos en el orden cronológico de sus recuerdos, no en el orden en que aparecen en la entrevista, la lectura de fábulas en la escuela es el más antiguo. En sus memorias se asocia el trabajo didáctico moral, que aparece como un hacer individual («la trabajé en la escuela») más que institucional, propio de las fábulas como género, al libro como objeto.

En conjunto podemos tener una cierta idea de cómo Estela construye la lectura de literatura asociada a la escolarización formal —centrada en el autor, univocidad de sentido, mensaje moral, valor simbólico del libro—. En esta dirección, es necesario observar que si bien Estela rechaza el rol de la lectura escolar en la formación de sus propios hábitos, estas representaciones mantienen vigencia en sus prácticas de lectura aunque no necesariamente agoten la manera en que vive y piensa la literatura. Volveremos a esto en los apartados siguientes, por ahora queremos destacar su presencia en el discurso de Estela acerca de la lecturas de su hija.

Antes de que ella naciera, Estela trabajaba «en un sanatorio como auxiliar de servicio y estudiaba enfermería», se quedó sin trabajo y en la Licenciatura en enfermería quedó rezagada. En el año 2002, «los sueldos eran una miseria y para salir a trabajar y hacer cambio de plata para cuidar a mi hija me quedé en mi casa». Estela no volvió a trabajar hasta que su hija empezó el Liceo, 12 años después.

> «Me hice socia de la biblioteca y a mi hija la hice también, a los tres, cuatro años ya era socia. Yo seguía leyendo y ella iba y sacaba libros para ella, a ella la madrina le regaló, tenía días y le regaló *María y los cerezos* y está ahí todavía. Y la llevaba a la biblioteca y primero se los elegía yo porque era muy chiquita y después ella empezó a elegir, se traía los libros y yo siempre le estaba leyendo (…). Iba y se elegía ella y después hicieron el sector para los niños. Ella se sentaba y elegía, leía ahí y después elegía lo que iba a traer y siempre le gustó leer porque siempre le inculqué que estuviera leyendo sin presionarla pero siempre metiendo el libro y bueno le gustó siempre leer y ¡lee y lee!»

A contrapelo de su propia historia, creó un ambiente familiar donde la lectura está constantemente presente. Parte del tiempo que madre e hija comparten juntas lo pasan en la biblioteca y/o leyendo. Ahora bien, las revistas e historietas que formaron parte de la niñez de Estela no tienen lugar en este relato que asocia la lectura a la figura del libro, en este sentido, la lectura que se interesa en transmitir es la lectura de libros. Las fábulas vuelven a aparecer en este punto, cuando su hija estaba en la escuela le regaló un libro de fábulas que todavía tiene porque «siempre me gustaron», «siempre dejan un mensaje, siempre te dejan algo, una buena acción… el malo que siempre sale perdiendo en la fábula… nunca gana el malo, eso a mí me encanta que siempre gana el bueno».

Claudia, su hija, tiene 15 años en el momento de la entrevista. El primer libro que menciona no es el que le regaló su madrina cuando era bebé ni el de fábulas que le regaló su madre, sino *El jardín secreto*, el relato victoriano de Frances Hodgson Burnett, que Estela le leía cuando tuvo hepatitis. Estela no lo recuerda, a pesar de que fue ella quien lo sacó de la biblioteca.

A Claudia no le gusta demasiado salir, ni ir a bailes, «si quisiera ir hoy podría pero no me llama tanto la atención todavía, prefiero esperar un poco más, 16, 17…» Va a cumpleaños de 15 y como no le gusta tanto bailar, prefiere conversar. Al igual que su madre rechaza la relación entre su lectura y la escolarización formal.

> «La literatura y el liceo son dos cosas separadas, no hay puntos de conexión. Porque lo que vos leés lo hacés porque que te gusta y porque querés y el liceo vos estás en una materia, y ta igual siempre estás yendo al liceo, pero más que nada es por obligación porque de repente no te gusta lo que estás dando o no te gusta tal materia… una cosa vos la hacés por gusto y otra porque no tenés más remedio (…) A mí no me gusta pero ya quiero terminar el liceo para meterme en Facultad de Medicina. El tema de la medicina me gusta mucho, pienso también terminar de recibirme de profesora de inglés. En el *Anglo* si terminás y tenés buenas notas podés ser profesora ahí, y yo soy la mejor de la clase. Y además pienso ser traductora que son sólo dos años y ahí siempre tener una opción B, algo que se paga bien y podés hacer desde tu casa. Si necesitás un empujuncito a fin de mes está bueno».

Las prácticas de lectura de Claudia previas a la escolarización son construidas en base a la posibilidad de elección de los libros. Su madre nos cuenta que cuando la llevaba a la biblioteca «primero se los elegía yo porque era muy chiquita y después ella empezó a elegir, se traía los libros» (…) «Ella se sentaba y elegía, leía ahí y después elegía lo que iba a traer. (…) Ella no se

traía uno, se traía de a cinco, pero la señora de la biblioteca la dejaba porque sabía que cada diez días los cambiábamos». Asimismo, Claudia desde muy chiquita goza de la palabra en un doble sentido: es habilitada y disfruta de autonomía en la construcción de significados.

> «ella me decía 'mamá me leés' y yo le leía. Y de repente me decía *ta ta ta* no me leas más y yo me iba a hacer las cosas… y de repente, la escuchaba que estaba hablando, ella se estaba leyendo el libro. No leía todavía, pero se acordaba de más o menos lo que era la imagen y te lo decía. Ella lo contaba, parte de lo que era, y parte se lo iba inventando, lo que no, se lo inventaba. Entonces siempre estaba…, se sentaba ahí y se leía y se inventaba las historias… y así estaba».

En este contexto, Claudia construye por contraposición una modalidad de lectura libre —motivada exclusivamente por sus elecciones individuales—, y una modalidad de lectura impuesta —obligada y controlada— asociada al liceo. Esta última representación se encuentra reforzada por lo que percibe como falta de afinidad con la profesora de literatura. Nos cuenta que recién cerca de fin de año conectó con la profesora en un episodio exterior al aula. Fueron con la clase de visita a una biblioteca y cuando ya estaban todos cansados y se querían ir, ellas dos, Claudia y la profesora, eran las únicas que seguían mirando libros. Una amiga de Claudia, insistió y logró sacarla de la biblioteca. Enseguida ella trató de volver a meterse, porque la profesora aún estaba mirando libros, pero sus compañeras no la dejaron.

Este relato es muy elocuente de una serie de imágenes muy habituales en el discurso sobre la lectura. Por un lado, la profesora, en el interior de una biblioteca, ensimismada en los libros, y por otro los y las jóvenes en el exterior, procurando romper el aislamiento asociado a la concentración en la lectura. En el umbral está Claudia que trata de volver al mundo de los libros y la profesora, pero sus amigas no la dejan. Es a partir de este acto que se genera la complicidad que da lugar al comienzo de una relación de mayor simpatía con la profesora.

A su vez, el liceo es presentado por Claudia como un pasaje obligado camino al mundo en donde le gustaría vivir. En el momento de la entrevista tiene claramente imaginado este escenario futuro con centro en el estudio de Medicina y con las clases de inglés y el traductorado como fuentes de ingreso. En el transcurrir de la entrevista se manifiestan varios canales de diálogo entre la lectura escolar (la que lee en el liceo) y la «lectura libre» (la que elige).

En primer lugar, la lectura escolar es un espacio donde se pueden descubrir autores. Si algo le gusta, Claudia intenta seguir leyendo por sus propios medios, como es el caso con los cuentos de Horacio Quiroga. En segundo lugar, la escuela deja algunos trazos en el modo de lectura de Claudia, es decir, en la producción de significado acerca de los textos. En este sentido, algunos de sus comentarios actualizan rasgos asociados a las disposiciones estéticas, ciertas formas de lectura que cobran sentido en relación con otras lecturas en un funcionamiento de referencias literarias relativamente autónomo. Por ejemplo, la práctica de lectura de la biografía de los autores —«la historia de los escritores»— para ampliar su entendimiento de las obras o la puesta en relación histórica de los textos con suspensión de juicio ético. El siguiente diálogo entre madre e hija es un buen ejemplo de análisis a este respecto.

> *Claudia*: Este año, dimos Frankenstein
>
> *Estela*: Horrible
>
> *C*: Todavía me acuerdo de todo el análisis de esa historia y es muyyy…
>
> *E*: Drástico
>
> *C*: Si, drástico, es muy feo.
>
> *E*: Frankenstein es feo
>
> *C*: Pero aun así fue muy innovador considerando la época
>
> *E*: Si, fue innovador y todo lo que quieras pero es horrorífico lo que hace.

La tercera biografía que vamos a presentar es la de Ernesto. Nació en un apartamento «chiquitito» en el Cordón. Eran cinco hermanos, la madre y el padre. El último de sus hermanos nació cuando él tenía diez años. En la década del 60 su mamá empezó a tejer en telar como *hobby* y terminó siendo el principal sustento de su casa. Incluso su papá también comenzó a tejer «estaban todo el día tejiendo ruanas, ponchos, de todo…»

Ernesto pasó por muchos trabajos. Fue vendedor de libros a domicilio durante la dictadura, tuvo un salón-kiosco, trabajó en Coter, la fábrica de termos. En su vida tuvo pasajes por fábricas, en particular en la industria textil, «siempre por opción. Mi extracción social es pequeñoburguesa pero por un tema ideológico, la lucha proletaria me interesaba».

Los recuerdos acerca de sus primeras lecturas tienen dos referentes: su hermano y su tía.

> «Mi hermano con el furor del "mayo francés" era una máquina de leer y yo lo veía desde niño como un faro. A su vez había una tía que siempre iba y le decía a mamá, 'tenés que incentivar la lectura con tus hijos'. Yo leía revistas de chistes, *Patoruzú* y libros de aventura, entonces me sentía mal… con 11, 12 años me sentía como que… escuchaba la conversación y me sentía mal… Y justo a los 14 años el primer libro de lectura, digamos de otro nivel, fue *Relato de un náufrago* que me fascinó».

El relato de Ernesto no recoge exactamente la distinción entre revistas y libros que veíamos en Estela, y su contracara, prácticas de menor legitimidad asociadas a las primeras y de mayor legitimidad a las segundas. La frontera de la legitimidad para Ernesto la dibujan los géneros y no el formato material de la lectura. Por un lado, tenemos las revistas de chistes, historietas y libros de aventura asociados a la cultura de masas y por otro la literatura «en serio» que comienza con el reportaje novelado de García Márquez. Su tía es el agente explícitamente señalado de estimulación de estos esquemas de percepción cultural interiorizados. Esto es particularmente relevante en cuanto a la relación entre lectura y escolarización porque su tía fue maestra y profesora.

> «(la tía) fue un gran referente cuando yo te decía cómo empiezo a leer. Ella fue un referente para nosotros como jóvenes. Esa tía que siempre estaba en todo, mi último día de escuela estaba mamá y estaba mi tía, y nos regalaba libros. Era militante del Partido Comunista, profesora, había sido maestra primero y después profesora, participó en los cursos paralelos del año 70 y 71. Cuando las medidas prontas de seguridad se cortan las clases a mitad de año. Pero la actitud de los profesores de entonces era 'bueno, el gobierno de Pacheco Areco quiere cortar las clases pero nosotros como docentes tenemos la obligación de seguir dictando los cursos a los estudiantes'… entonces se generaron cursos paralelos que funcionaban en sindicatos. Yo iba al liceo Rodó y los cursos paralelos los hacíamos en la Casa del maestro, en Maldonado o Durazno, donde era el sindicato de magisterio».

El rol de su tía como educadora es doble. Como consejera de su madre y como profesora perteneciente al sistema de educación formal. Pero las clases que recuerda Ernesto en particular tienen características propias, son espacios que la suspensión gubernamental, de hecho, vuelven contrahegemónicos. Además funcionan en determinado contexto definido por Ernesto por el «olor a pólvora», porque desde que estaba en la escuela «asomaba a 18 de julio y siempre me encontraba con una manifestación relámpago, los *guanacos* tirando agua, la Metropolitana tirando gases lacrimógenos (…) Era una época en la que no podías no tomar partido. O eras facho, entre

comillas, o militabas en alguna forma a nivel social o política en todas las corrientes que había en ese momento, pero no podías ser indiferente». Este es el marco que evoca Ernesto cuando habla de su malestar «adorniano», relacionado con el discurso no explicitado de su tía militante del Partido Comunista, frente a la cultura masiva.

Pero este malestar tiene en su relato otra causa asociada. Más o menos por los mismos años en que Ernesto lee *Relato de un náufrago,* con 13 o 14 años, empieza a militar porque su hermano —«que era una máquina de leer y al que siempre miraba como faro»— «cae preso». «De alguna forma era como cubrir el espacio que él dejaba vacío. Él estaba preso y yo tenía que hacer algo».

En este sentido, el análisis diacrónico de su propio recorrido de lectura se divide entre el mundo de las lecturas livianas y entretenidas, el mundo de la infancia —vivido con cierto malestar— y el compromiso y la seriedad que con la privación de libertad de su hermano inicia una suerte de comienzo de la adultez.

La militancia es el segundo espacio fundamental al que Ernesto hace referencia en relación a sus lecturas. La militancia constituye un canal de información, una ventana al mundo. «No te enterabas de los acontecimientos políticos del exterior si no militabas políticamente en algún sector. Ahí llegaba la información directa en el informe político (…) el grueso de la gente se informaba en los sindicatos y en la militancia de izquierda». Además «había un responsable político o un dirigente sindical que recomendaba leer tal cosa o tal otra» y había cursos:

> «(…) en el Partido teníamos una escuela básica de formación para la juventud comunista donde tú ingresabas y tenías un curso básico y después lo que nosotros llamábamos "la vespertina" que era una escuela nivel medio de formación donde estudiabas filosofía, historia de las ideas, la historia del movimiento revolucionario mundial de todas las corrientes (…). Habían repartidos y una guía de libros que se sugería leer, en muchos casos compañeros que no tenían el poder adquisitivo para comprarlo se prestaban. Te transformabas en un difusor cultural o político sugiriendo tal o cual obra».

En este sentido, la militancia proporcionaba un marco interpretativo de la realidad, era un espacio de conformación de un *habitus* secundario. En este punto nos resultan especialmente útiles las definiciones de «*habitus* primario» y «*habitus* secundario». Siguiendo a Wacquant, el *habitus* primario es el conjunto de disposiciones que se adquiere en la infancia temprana,

de manera no necesariamente consciente, a través de inmersión familiar, y que constituye la base y el punto de partida de nuestra «personalidad social», así como «la base para la constitución ulterior de cualquier otro *habitus*» (Wacquant, 2014: p.232). El *habitus* secundario es cualquier sistema de disposiciones adquirido posteriormente, por medio de un trabajo pedagógico que tiene las características de ser: especializado, relativamente acotado en su duración, acelerado en su ritmo, y explícito en su organización (Wacquant, 2014).

Este «*habitus* militante», enfatiza algunas de las características probablemente ya presentes en el discurso de su tía acerca de la lectura; además del juicio negativo sobre los géneros asociados a la cultura masiva que determina la división entre lecturas legítimas e ilegítimas, podemos observar como claves interpretativas de lectura el entrecruzamiento de una cierta «teoría del reflejo» y la desigualdad entre dominantes y dominados como principio estructurante de la realidad que recoge la ficción. Es decir, la literatura se piensa como el reflejo de una realidad exterior, por ejemplo, «Jorge Amado refleja el costumbrismo de la zona, recetas de comida… o sea, yo había viajado a Bahía antes de ir, gracias a Jorge Amado», y es a través de los personajes y las relaciones entre ellos que se manifiestan los conflictos de clase. En este sentido, la escenificación simbólica de la lucha de clases es el principio rector de la lectura.

A su vez, el «*habitus* militante» conlleva una mirada distintiva a los recuerdos de lectura de Ernesto. En esta dirección, las referencias de sus lecturas de la niñez en la escuela y el liceo se construyen con los lentes de este «*habitus* militante», «no lo vi en el momento pero…», nos dice Ernesto, *Platero y yo*, *Perico,* Serafín J. García, pueden ser pensados en sus aspectos relacionados con la crítica social y política. De la misma manera el «*habitus* militante» parce ser el principio seleccionador de sus recueros de lectura en el liceo: García Lorca y Pablo Neruda.

Prácticas de lectura

Retomando la discusión planteada más arriba, la estética que encarna el principio autónomo del campo se caracteriza por una serie de claves de lectura centradas en el distanciamiento, es decir, en la capacidad de tomar distancia de los aspectos emocionales producidos por los textos, de apreciarlos por su forma y no por sus contenidos, de separar los sentimientos

éticos y los juicios estéticos. En oposición, la lectura en los sectores populares se enmarca en formas de aprehensión relacionadas con las disposiciones ético-prácticas. Es decir, se relacionan con la ficción literaria a través de categorías cognitivas éticas y prácticas (los valores, la verdad y las finalidades prácticas). De esta forma, las lecturas cobran sentido en relación con el mundo vivido, con la experiencia cotidiana pasada o presente y no en el mundo literario, donde el sentido se obtiene por asociación con otras lecturas y corrientes estéticas en un funcionamiento de referencias literarias relativamente autónomo.

En nuestras entrevistas no encontramos menciones relacionadas con corrientes estéticas, con la historia de la literatura en cualquiera de sus vertientes o con mediadores especializados, como los críticos literarios o los periodistas culturales. Las prácticas de selección de las obras efectivamente apuntan al «tema» como elemento fundamental a la hora de elegir una novela, ya sea a través de la «recomendación» o la consulta de paratextos.

En la experiencia de Ernesto, su búsqueda de textos parece ser más específicamente temática que en la de Estela y Claudia. Ernesto nos cuenta que elije sus lecturas según los temas que le interesan leer y que estos se mantienen a pesar del paso del tiempo. Como ejemplo nos referiremos al relato de una de sus últimas visitas a la feria de Tristán Narvaja. Allí encontró «joyitas», una novela acerca de «la joven guardia, jóvenes comunistas con ideales con toda la energía de la juventud», y otra que se llama *La Orquesta roja* que «es súper interesante y te atrapa porque es la lucha clandestina en situaciones extremas, horribles».

Para Estela y Claudia son fundamentales el título y la contratapa para saber si les interesa un libro. En sus entrevistas, la referencia al tema surge asociada a la lectura de la contratapa como modo de elección. El tema, en este contexto, no es solamente la exposición de una historia que refiera a una idea global —la historia de un amor que trasciende el tiempo, de la lucha contra las drogas, de una traición o un asesinato, o de la lucha por los ideales, etcétera— sino la presentación condensada del relato a leer que maneja en sí misma ciertos rasgos de composición que incitan a la lectura de la novela entera.

Además, en las entrevistas de Estela y Claudia surge nítidamente que en el reconocimiento de los temas de interés, media la serie literaria. En tanto que el tema se identifica con categorías propias del campo literario, como los géneros. A Claudia, por ejemplo, le gusta el terror psicológico y Estela, su madre, nos cuenta que:

> «Soy mucho, mucho, de lo que es romance, ¡soy una romántica empedernida! Me gusta mucho ese género pero también me gusta de todo un poco, me gusta la fantasía, la magia, hadas y duendes. Me gusta la mezcla, es decir no lo romántico, romántico, sino que lo romántico tenga algo de suspenso, que tenga contenido, no solo el romance».

Jauss, unos de los principales exponentes de la teoría de la recepción, nos advierte que el proceso de recepción literaria no se reduce a la sucesión contingente de impresiones subjetivas, sino que toda lectura evoca la lectura de otras obras leídas (Jauss, 2000). En esta dirección, siguiendo a Viñas Piquer, el reconocimiento de los rasgos de género es una forma de naturalización del texto que implica un diálogo con la tradición literaria. Las afinidades genéricas activan unas expectativas de lectura que orientan al lector en su encuentro con el texto y le permiten incorporarlo al repertorio de sus conocimientos literarios (Viñas Piquer, 2009). En este sentido, las elecciones de las novelas de romance y de terror psicológico de Estela y Claudia no se refieren solamente a la atracción por las historias de romance o de terror como se darían en la cotidianeidad extra-textual sino asimismo a una serie de convenciones temático-formales que caracterizarían a las novelas del género.

A su vez, Estela y Claudia citan un conjunto de autores y autoras para desarrollar las características de su actual gusto por la lectura. En el caso de Claudia conversamos sobre Harry Potter y *Crepúsculo*, Horacio Quiroga, la recopilación de romances *Flor nueva de romances viejos* que leyeron en el liceo, *After*, *La marca de Sara*, *Mitades perfectas* y *El chico de la estrella*. Las referencias de Estela que surgen en las entrevistas son Danielle Steel, Barbara Wood, Sidney Sheldon, Dan Brown, Corín Tellado, Camilla Läckberg, *Julia*, *Deseo*, *Ciudades de papel*, *Tieta de Agreste* y distintas sagas y novelas multiautor que encuentra en páginas web especializadas.

Es decir, para dar cuenta de sus gustos, en ambos casos no se construye la relación con la lectura como si con cada texto fuera la primera vez sino a través de una serie de referencias literarias que sirven como términos de comparación.

Se advierte claramente que las referencias de Estela y Claudia pertenecen al polo más heterónomo del campo literario. Con excepción de la novela de Jorge Amado —cuya asimilación al mismo es, por lo menos, discutible—, y de las lecturas del liceo, podríamos decir que se trata de literatura comercial, en tanto su reconocimiento está asociado al número de ventas y de lectores. En este punto nos gustaría enfatizar que no en-

tendemos la cultura de los sectores populares a través de sus contenidos, dado que ningún objeto es esencialmente popular. Siguiendo a Lahire, la manera de pensar que califica un objeto cultural de popular, implica situar en las cosas lo que es el producto de la relación entre los sujetos, socialmente diversificados, y las obras (Lahire, 2004). Ningún objeto es en sí mismo popular —o juvenil, de mujeres, de blancos heterosexuales o étnico, por poner algunos ejemplos— lo popular es la relación que establecen sujetos socialmente diversificados con ciertos objetos.

El caso de la asimilación de los *bestseller* a la literatura popular, juvenil o no, es ilustrativo en este sentido. Dado el poder de compra de los sectores populares es improbable que un *bestseller* (literalmente, *más vendido*) se construya exclusivamente con su consumo, y más en Latinoamérica. Esto quiere decir que habría un consumo popular de *bestseller* y un consumo asociado a otros sectores sociales, las clases altas por ejemplo.

Estela tiene pocos libros en su casa. Saca los libros de Danielle Steel, Barbara Wood y Sidney Sheldon de la biblioteca. Camilla Läckberg, *Ciudades de papel*, *Tieta de Agreste*, también los trajo de la biblioteca y *El código Da Vinci* se lo prestó una amiga. Canjeaba Corín Tellado, *Julia* y *Deseo* en la feria. «Tenía algunas y las canjeaba así podía conseguir (…) incluso llegué a un lote que las doné acá a la biblioteca cuando me hice socia», ahora 'no se estresa' porque las tiene en su celular. «Tengo de esas siempre, las descargo. Entrás en '*mis novelas románticas gratis*' y bajo, descargo».

A Claudia, un amigo le regaló *Bajo la misma estrella*, «lo tenía hace dos años y no lo leía»; sacó de la biblioteca *Ciudades de papel*, la saga de Harry Potter, la de *Crepúsculo*, *El chico de la estrella*, Quiroga y *el Romancero*. La saga de *After* (*bestseller*), *La marca de Sara* y *Mitades perfectas* fueron algunos de los textos que leyó en la plataforma de lectura y escritura *Wattpad*.

Asimismo, sabemos que este tipo de literatura ocupa una posición devaluada al interior del campo, sin embargo conviene preguntarse ¿devaluada para quién? Ni Estela, ni Claudia comparten estos juicios de valor, tienen otros —vimos por ejemplo como el formato libro otorga legitimidad a la lectura y veremos más a continuación—, pero no participan de la deslegitimación de la literatura comercial. Estela nos cuenta divertida que «algún día voy a tener mi casa y voy a tener una buena biblioteca y empezar a comprar libros que me gustan y si, si porque me gusta, me gusta leer y tengo ganas de leer algo y digo aquel libro y lo saco de mi biblioteca, jajaja».

Los buenos libros para Estela y Claudia son los libros que les gusta leer. De hecho, a nivel personal, me resultó muy contagiosa la seguridad y alegría

con la que Estela habla de sus gustos literarios y la emoción de Claudia en el mismo tema: «sí, es precioso (*Ciudades de papel*) me gustó… igual el que más me gustó fue *Bajo la misma estrella*, del mismo autor, ¡yo no sé ni cuántas veces leí ese libro!»

Incluso, si se quiere, Estela, presenta el movimiento opuesto, puede ser crítica con la «literatura seria» pero de una manera flexible e irreverente: «De repente te agarro un libro que pienso esto no me lo voy a leer nunca, poemas, prosas… y de repente me engancho y te lo leí. No me niego a ningún libro, si pinta que está bueno me lo agarro». Con la misma actitud encara libros y recomendaciones no referidas a lo que se representa como literatura no actual. Es el caso de *Tieta*, que reconozco a partir del argumento, porque Estela no se acuerda del título, ni del autor. Se lo recomendó una amiga, también socia de la biblioteca, «añejo, de época», «te matas de la risa, añejo el libro… porque además Marta tiene 79, entonces cuando te recomienda algo y te dice te vas a divertir seguro que te vas reír».

Ahora bien, encontramos que Estela y Claudia organizan y clasifican su universo de referencias literarias según la búsqueda de un tipo de experiencia de lectura. A este tipo de experiencia pueden contribuir la estructura formal de las novelas y la dimensión ideológica de los temas que tratan las obras. Comencemos por ver cómo describen esta experiencia de lectura:

> «Con la lectura es como si no estuviera leyendo un libro, es como otro mundo, se me va la noción del tiempo, a veces paraba de leer y me fijaba la hora y eran las dos, tres de la mañana y yo no me daba cuenta porque se te va la hora. La típica mentira ¡un capítulo más y lo dejo, jaja! (…) Se te abre un mundo que si te dejás llevar es fabuloso porque entres para el lado que agarres siempre es así porque, si fuera yo, yo haría tal cosa, ¡si fuera yo! Y cuando lo ves ¡*ayyy* no, por qué sos así!, eso que te da bronca, está leyendo y decís, ¡no seas tarada! ¡Y se me escapa! ¿viste? Y bueno, al final digo, sí, tenías razón, igual fuiste medio tarada ¿viste?, no tenías que haber aflojado tanto. Interactuás con el libro, eso desde gurisa hasta el día de hoy, porque bueno, es así, porque yo me meto en el libro. No es que lo leía y ya está. Me meto en el libro, después ta, de repente, me encuentro la historia de nuevo y me la leo. Algunas me gustan tanto que las encuentro de vuelta y me las leo de nuevo».

Efectivamente, como señala la literatura especializada, la experiencia de lectura está marcada por la inmersión en el mundo del texto. Es decir, la lectura produce un fenómeno de focalización exclusiva en el texto y abre una especie de burbuja en la cotidianeidad.

En la cita de Estela la inmersión en el relato tiene una estructura contrapuntística, en la medida que no hay una identificación plena con el mismo.

Se forma parte del relato pero no se vive la vida de los personajes. Siguiendo a Wolfgang Iser, en el proceso de lectura:

> «(…) texto y lector no están ya frente a frente como sujeto y objeto sino que se da una escisión en el seno del lector mismo. Si este piensa los pensamientos de otro, sale temporalmente, pues acaba ocupándose de algo que hasta ese momento no se encontraba al menos de esa forma en su horizonte de experiencia. En consecuencia se produce en el lector una especie de división artificial, al acabar convirtiendo en tema algo que no es él. La aceptación de tal estructura contrapuntística se produce porque sus propias ideas directrices no se borran completamente por pensar los pensamientos de otro. Hay, pues, en la lectura dos niveles que pese a las tensiones mutuas persisten en una relación continuada. En efecto, no podemos ocuparnos de los pensamientos de los demás más que si siguen ligados a las ideas directrices que sobreviven virtualmente en nosotros (Iser, 1987: p.163)».

El trabajo de Rosario Sánchez (2000) acerca de la recepción de las telenovelas en Uruguay propone distintos grados de identificación de las entrevistadas con los personajes. Según Sánchez, la identificación supone proximidad entre el receptor y el personaje, pero siempre desde el «reconocimiento de la alteridad: un yo distinto y distante del personaje» (Sánchez, 2000:p.99). Estos grados de cercanía pueden ser muy variables, Sánchez describe una primera modalidad de identificación que mantiene la distancia con respecto al personaje y se asimila, más bien, a la elección de un punto de vista en la historia. Una segunda modalidad, «ponerse en el lugar del personaje», parecería que se acorta la distancia y se ingresa en la «compasión» en tanto «padecer con». La tercera modalidad supone un paso más en esa proximidad creciente entre el yo y el personaje y consiste en la afinidad, coincidencia o elección de gustos o características personales. Probablemente todo receptor experimente estas tres modalidades con distinta intensidad pero siempre manteniendo la conciencia de la distancia y la diferencia.

Esto último, es claramente observable en el relato de Estela que dialoga y discute con los personajes —incluso con su cuerpo a partir de gestos que rompen la representación pasiva del cuerpo en el acto de lectura— desde su experiencia cotidiana pero también desde la experiencia de lectura de ciertos géneros literarios. Su «si fuera yo» se refiere a la vez a su experiencia biográfica y a la historia de sus experiencias de lectura en el marco de las convenciones de un género dado.

En esta dirección hay marcas en la estructura de composición de los relatos que permiten con más plenitud la experiencia de participación. Por ejemplo, Estela compara Danielle Steel, que le gusta pero no le «fascina» con

Barbara Wood que se los leyó todos, «uno atrás del otro». «Danielle Steel leí tres y ya me paré. Lo que tiene es que explaya mucho, se extieeende y eso me aburre. A mí me gusta el libro que vos te ponés a leer y es activo, no me gusta eso de…. me gusta como escribe pero tiene partes en que extiende demasiado entonces me aburre. Leo un par de libros y lo dejo, después ta bueno lo agarro de nuevo».

En su investigación sobre la estructura formal de los *bestseller*, Viñas Piquer recoge una distinción clásica de la crítica literaria entre novelas que potencian el argumento y novelas que lo atrofian. Es decir, entre aquellas que procuran que el elemento dominante sea la historia que se cuenta y aquellas que pretenden poner el foco en los recursos o la técnica empleada. En esta dirección, la literatura de *bestseller* combina una serie de estrategias narrativas que invisibilizándose, dan protagonismo a la historia (Viñas Piquer, 2009). Si bien la historia debe ser considerada material extraliterario, en la medida que en el nivel del relato no hay historia por fuera de su elaboración textual, la distinción de la narratología entre historia y relato es útil para entender las maniobras narrativas utilizadas en su construcción. Los saltos temporales, hacia atrás o hacia adelante, las elipsis del relato o la interrupción de la historia en un punto culminante son ejemplos de recursos que buscan la serialización acumulativa de la acción.

Ahora bien, vemos que en la experiencia de Estela no toda la literatura comercial, o incluso de *bestseller*, consigue esta meta. Algunas autoras se «extienden», utilizan o mal-utilizan recursos narrativos que no dejan fluir la historia de acuerdo a sus expectativas de lectura. Una experiencia similar vive con una de las novelas policiales de la escritora sueca Camilla Läckberg, «no pude, lo encontré demasiado apalabrado, demasiado extendido».

Claudia, por su parte, tiene sus propios criterios acerca de las características que afectan la fluidez de la lectura. El tipo de lenguaje es una. Nos cuenta que en el liceo leyeron *El lazarillo de Tormes* y que está bueno pero al estar «escrito hace siglos», tenés que detenerte mucho para entender cada palabra, «o sea no me gusta cuando me sacan la fluidez de la lectura». Asimismo, está acostumbrada a leer en distintos soportes, generalmente en libros físicos y en plataformas virtuales, particularmente *Wattpad*. Recordemos que esta última es abierta a que toda persona pueda colgar sus relatos. Para Claudia es una herramienta «para la gente a quienes les gusta escribir y no saben cómo meterse en el mundo editorial. Pueden empezar a subir sus historias y si tienen suerte, los contactan de las editoriales. Además, podés dejar un comentario en cada párrafo o en el capítulo en general».

En este contexto, la ortografía y el ritmo del relato son fundamentales para la fluidez de la lectura en la experiencia de Claudia:

> «Me importa la ortografía, soy muy estricta. El libro puede estar muy bueno pero si encuentro faltas lo dejo de leer. Si no sabés buscar te podés encontrar con cosas horribles. Por lo general tenés que guiarte por las visualizaciones. Ni muy apurado ni muy lento el proceso. Me gusta que sea como los libros que leo en físico, que son de buen nivel».

La cita es ilustrativa de varios puntos. En primer lugar, la legitimidad del formato físico del libro que asegura la corrección ortográfica pero, además, porque aparece como garante de cierto ritmo en el desarrollo de la historia. En este sentido, llegar a ser editado en formato físico, «en físico», indica que el texto alcanza un cierto piso de «calidad». En segundo lugar, es importante destacar el papel de las 'visualizaciones', donde un número dado de estas garantiza un piso de calidad. Puede gustar más o menos pero asegura que no es «horrible».

Por último, algunas lecturas de Claudia van acompañadas —las sagas de *Crepúsculo* o Harry Potter, por ejemplo—, por las películas y de alguna forma estos dos productos crean sentido conjuntamente. Aunque se entretenga buscando las diferencias entre los libros y las películas, libros y películas no son mundos paralelos, ni necesariamente compiten sino que forman parte de una misma historia, la historia del universo de Harry Potter o de *Crepúsculo*.

En esta dirección, nos cuenta que pone las caras de los personajes de las películas a los personajes de los libros, por eso no le gustaron los dos últimos libros de *Crepúsculo*. En ellos cambia el enfoque de la historia, el personaje principal femenino es «la vampiro» y el masculino «el humano», pero también le cambiaron los nombres a todos los personajes: «estaba bueno la escritura, estaba todo bueno pero no podía por el simple hecho de que iba leyendo y cada vez que había un nombre yo trataba de acordarme a qué personaje pertenecía, y se me venía la cara». Se detenía mucho en eso afectando la fluidez de la lectura.

La manera en que las novelas tratan ciertos temas (su dimensión ideológica) es un elemento que aunque no de manera excluyente, contribuye, fundamentalmente por identificación, a una experiencia plena de lectura.

Por ejemplo a Claudia, le encanta *Bajo la misma estrella* porque le gusta mucho «la forma en la que ve el mundo. Él, no habiendo tenido cáncer

nunca, logra interpretar a alguien con cáncer terminal, a la perfección. Es muy lindo el libro, es triste pero lindo». Por otra parte, Estela nos cuenta que:

> «De amor, hay algunas que me gustan más que otras. Está la clásica esa de amor con la mujer, a la vieja usanza, que no se puede valer por sí sola, que no sirve más que para criar y cocinar… esas en realidad las leo pero ta… sí, me gustan las románticas que se estilan más ahora, donde la mujer si bien tiene sí esa parte debilucha, pero también la busca, la pelea, sabe imponerse. Ya no es aquello de sí y tengo que hacer como vos decís… no, tienen su voz y su voto».

Las novelas de Barbara Wood son ejemplos que Estela pone en este sentido, «no llega a ser feminista pero es luchadora por la mujer. No pone a la mujer como víctima siempre, como la damisela en peligro, sino que es participativa, se puede defender y salir adelante por sus propios medios. La mujer es activa, es misionera, la lucha, la pelea (…) siempre pone a la mujer participativa, la mujer que sabe defenderse y salir y buscar y avanzar; no esa mujer quieta que era de tiempos atrás, que era aquello de que el hombre la rescataba. La clásica Corín Tellado, donde el hombre la rescataba. El hombre rico, la mujer pobre…»

Lejos quedaron ya las lecturas de novelas románticas de las mujeres de Smithton y su valoración del vínculo romántico entre «una brillante y determinada mujer y un hombre espectacularmente masculino y al mismo tiempo capaz de una notable empatía y ternura» (Radway 1983: 64). Por un lado, la imagen de mujer luchadora que propone Estela no se restringe a las relaciones románticas. Por ejemplo, nos cuenta de una novela de Barbara Wood donde el principal personaje femenino «si bien se termina enamorando de su enemigo, no afloja, la pelea, busca y busca la verdad y se mete en los riesgos sin medir las consecuencias para realmente llegar a la verdad». Y otra de Sidney Sheldon donde «queda sin trabajo, la involucran en un robo y ella termina siendo una ladrona profesional, 'La-ladrona' profesional… y así empieza, la meten presa, le pasa de todo pero al final es multimillonaria porque roba, roba. Es como un camaleón. Fabulosa».

Por otro, las relaciones románticas que sí viven las heroínas que cita Estela no son necesariamente el eje de valoración de la historia. Por ejemplo, al exponer el argumento de una novela de Sidney Sheldon sintetiza: «se termina enamorando y termina quedando embarazada, el tipo estaba casado pero por dejar a la mujer, al final la mujer le hace la tramoya, se queda embarazada, nunca se divorcian. Ella se va. La mujer del tipo la cita, ella va a hablar, la mujer también embarazada y ella se va, lo deja, se compra su

casa por sus propios medios, sale a flote».

Sin tener un patrón de exclusividad romántica o sexual, las heroínas pasan por distintas relaciones románticas de igual intensidad, «van conociendo hombres y van teniendo sus relaciones y teniendo hijos».

Ahora bien, como veíamos anteriormente *Julia*, *Deseo* y Corín Tellado le «fascinan». Las «adora», aunque de una manera distinta a como lo hacía cuando era más joven. La concepción del «amor flechazo que dura toda vida» ha perdido encanto para Estela quien además se ha vuelto crítica de la representación de los roles femeninos en estas novelas. Sin embargo, «por nostalgia» y porque «tienen de todo», «desde la violación, el romance, amor eterno y todo lo del medio, asesinato, todo», todavía las lee, le siguen provocando una experiencia de lectura del tipo inmersión. Ahora bien, esta devaluación de sus contenidos coexiste con el disfrute pero reubica a estas lecturas en un lugar de menor legitimidad; ya no le importa conservar su colección de fascículos. Las tiene en el celular para descargar y borrar, y dado que no tienen el formato libro, no estarían en su biblioteca imaginada.

Apropiación y singularidad

Nuestro trabajo partía de la premisa de que la lectura construía sentido conjuntamente sobre los textos y sobre uno mismo. Este proceso, que siguiendo a Chartier llamamos apropiación, está relacionado con los distintos procesos de socialización —familiares, de género, escolares, de trabajo, etcétera— y como tal, conlleva tanto la reproducción de mecanismos de dominación social propios de las prácticas culturales en sociedades estratificadas, como la potencia para producir nuevos sentidos acerca de nosotros mismos y del mundo que nos rodea.

Ahora bien, es necesario enfatizar que cuando nos referimos a la construcción de uno mismo no pensamos en un sujeto que de alguna forma se encuentre más allá de los determinismos sociales e históricos. Más bien, estamos pensando en la construcción social de la individualidad y de los márgenes de autonomía en la formulación de la misma.

Para abordar estas cuestiones vamos a recurrir a un esquema interpretativo desarrollado por el sociólogo Philippe Corcuff (Corcuff, 2008). Este autor utiliza desarrollos provenientes de la filosofía y de la sociología para reflexionar sobre las distintas dimensiones que conforman la individualidad. Según su trabajo, en el campo contemporáneo de los análisis filosóficos, la problemática de las individualidades se asimila a la de la identidad

personal. En esta dirección, cita los dos polos de la identidad definidos por Paul Ricoeur: *mismidad* e *ipseidad* en el entendido que cada uno de ellos implica, su manera, la unicidad y permanencia en el tiempo de la persona.

La mismidad está compuesta de los rasgos objetivables de las personas. Es decir, se presenta como la parte no voluntaria y no necesariamente consciente de la identidad. Corcuff la equipara a la noción de *habitus* en tanto pasado incorporado que nos guía de manera no necesariamente consciente. En este sentido, los *habitus* plurales o las «comunidades de lectores» son más pertinentes para entender una subjetividad heterogénea, pues diversifican y amplían los ámbitos de socialización individual pero no tratan directamente los márgenes de autonomía en la recreación de la identidad.

La ipseidad constituiría en cierto modo la parte subjetiva de la identidad personal. Es decir, supone «ser uno mismo para sí mismo» y está relacionada con el sentido de la propia unidad y de la propia continuidad, «algo así como el sentido de la propia autenticidad personal» (Corcuff, 2008:p.25). Corcuff encuentra su contracara sociológica en los trabajos de François Dubet en tanto representación de un sí mismo irreductible a los roles sociales y a los intereses de su clase o colectivo de referencia. Dubet, apoyándose en los trabajos de Margaret Mead, define un «Mi», no como la suma de la multiplicidad de roles y de posturas sociales —el Yo que Corcuff asocia a la mismidad— sino como una distancia sobre uno mismo, como una capacidad crítica que no puede reducirse a un «Yo» más general y abarcador. El «Mi» no tiene contenido propio, sino que aparece como un trabajo social que el actor ejerce sobre sí mismo, como una actividad en tensión con el Yo, con los Yo: «es el trabajo del actor construyendo experiencia con su experiencia» (Dubet, 2010:p.169). De este modo, la subjetividad está socialmente definida por la tensión entre una representación del sujeto (Mi) y las relaciones sociales (Yos) que siguiendo a Dubet se afirma en la crítica, en la distancia o en el compromiso.

En nuestras entrevistas la lectura puede verse como uno de los insumos, y por cierto no el menos relevante, de la construcción de la subjetividad en tanto tensión con los roles sociales. Escuchemos a Claudia:

> «La lectura me hace sentir como diferente y no mal, en un mal ámbito. Más que nada como privilegiada, porque no todos encuentran el gusto de la lectura, no todos saben cómo apreciarlo. Y la lectura es algo a lo que le tenés que dar tu tiempo, pero si no te gusta nunca lo vas a agarrar. Tengo un amigo, que fue el que me regaló el libro *Bajo la misma estrella,* que estuvo dos años para leerlo. Lo tuvo dos años juntando polvo y me preguntó si yo lo quería, porque sabía que a mí me gustaba. La lectura

> es algo muy lindo. La otra vez fuimos a un *shopping* con unos amigos y en seguida me sacaron de la librería (…) Ese es el tema… la gente que no lee no tiene mucho lenguaje encima porque la mayoría del lenguaje lo aprendés gracias a los libros y de mis amigos, los que más faltas de ortografía tienen son los que menos leen».

En primer lugar, la lectura la «hace sentir diferente», citando como grupo de referencia a sus pares, los jóvenes, sus amigos. Mientras los jóvenes no leen —los jóvenes reales que forman parte de su grupo pero también los jóvenes en cuanto representación de un imaginario social—, ella tiene algo que la hace diferente del resto: es la que lee.

Hay otro elemento que forma parte de esta construcción de la diferencia en el discurso de Claudia: la lectura la aísla, corta la comunicación con el mundo de los jóvenes, a la vez que constituye un puente con el de los adultos. Claudia sólo habla de lectura con una amiga en España y con su madre, «pero los de acá están todos con los juegos, con las series… yo también pero…» Incluso trató de meterse en un foro, pero «como no siempre tengo internet, salí porque estaba como siempre perdida».

En su descripción de la experiencia de lectura como inmersión y en el relato del episodio con la profesora en la biblioteca es que vuelve a repetir su motivo cuando la sacan de la librería del *shopping*. La lectura es también una especie de fuerza que la absorbe de la que sus amigos la «rescatan» y contra la que tiene que luchar: «ahora estoy buscando una especie de equilibrio. Estoy viendo dos series, estoy siguiendo *The Walking Dead*, con la que estoy casi al día, y *Teen Wolf*».

Ahora bien. La lectura no sólo la diferencia de su grupo de pares sino que también la *distingue*. Cuando hablamos de distinción en el ámbito de la sociología de la cultura es ineludible la referencia a Bourdieu. En este autor, «la distinción» es una forma de caracterizar la relación de las clases altas con la cultura legítima. Por el hecho de que su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente, las obras de la cultura legítima constituyen el objeto de una apropiación simbólica exclusiva y, al funcionar como capital cultural, aseguran un «beneficio de distinción» (Bourdieu, 1998: p.226) proporcional a la singularidad de los instrumentos necesarios para su apropiación y un «beneficio de legitimidad, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse justificado de existir (como se existe), de ser como es necesario (ser)» (Bourdieu, 1998: p.226). En diálogo con Bourdieu, Bernard Lahire aborda el análisis de los mecanismos de distinción a escala individual. Como consecuencia de los *habitus* plurales y de los perfiles

culturales heterogéneos que le son asociados, los individuos no viven la diferencia entre legítimo e ilegítimo sólo como una frontera que separa los grupos o las clases sociales, sino como una línea de división de sí contra sí (los mismos juicios culturales estigmatizantes pueden dirigirse a una parte de las propias prácticas culturales). La separación de lo legítimo de lo ilegítimo puede vivirse como una división interna que podría dar lugar a luchas de uno contra sí mismo (Lahire, 2005).

En ambos autores la distinción asocia la estima de sí a las prácticas culturales legítimas. Ahora bien, sabemos que la legitimidad de una práctica cultural depende del grupo de referencia. Es decir, no podemos asumir un espacio cultural homogéneo desde el punto de vista de la legitimidad cultural, enteramente estructurado según una oposición legítimo-ilegítimo unívoca que todos reconocerían con el mismo significado y pondrían en práctica con la misma intensidad. Antes bien, para las sociedades contemporáneas es más pertinente pensar una multiplicidad de subsistemas o *contextos de acción* que participan en la socialización, cada uno de ellos con especificidades en su funcionamiento y en la naturaleza de las relaciones que allí se desarrollan (Lahire, 2008).

Siguiendo la presentación de Claudia, la lectura no es una actividad valorada en su grupo de pares, y por tanto, no tiene asociado los beneficios simbólicos de las prácticas definidas como legítimas (los juegos, mirar series) en este grupo de referencia. Es decir, su sentimiento de distinción no conlleva reconocimiento en el contexto de sus amigos, en el mundo de los jóvenes, sino en el mundo adulto donde tener «mucho lenguaje» o «no tener faltas de ortografía» sí constituyen principios de valoración. Su madre, por ejemplo, insiste mucho en el tema del lenguaje y de las faltas de ortografía. En la escuela le hacía repetir las palabras cuando se equivocaba: «la primera vez la repetía una vez, la segunda dos, ¡no!, la segunda tres veces y la tercera vez una planilla» (Estela, Comunicación personal). Pero, como veíamos, Claudia no reproduce esta división entre prácticas legítimas y no legítimas (siendo las legítimas las del mundo adulto y las ilegítimas las del mundo joven). En su relato la lectura no lucha contra las series, sino que es ella, Claudia, quien lucha contra la inmersión en la lectura para «sentirse diferente y no mal, en un mal ámbito» incluyendo otras prácticas culturales, como las series, «para equilibrar». Este trabajo sobre sí misma, de distanciamiento y conflicto con su grupo de pares y con el mundo adulto escenificado a través de la lectura y de otras prácticas culturales, contribuye al sentimiento de singularidad individual. En este sentido entendemos que

colabora en la construcción de la subjetividad, en tanto distanciamiento con los roles sociales.

Para centrarnos en la relación entre construcción de la subjetividad y lectura, en Ernesto deberíamos girar un tanto el enfoque conceptual hacia los posibles desajustes entre el *habitus* y las condiciones objetivas, o condiciones de existencia. Ernesto nos cuenta:

> «Mantengo el interés por los mismos temas, viste que mucha gente pasó por la dictadura, vino la caída del muro… aquello de que las ideas se acabaron. Yo estoy del lado, soy casi un bicho raro, yo mantengo las mismas ideas y respeto todas las corrientes de pensamiento: anarquistas, socialistas…, yo soy comunista y en el año 92 con la crisis del Partido cuando me fui quedé en la diáspora. Sigo sintiéndome comunista y trato de ser coherente entre lo que digo y lo que hago. Es una lucha de todos los días además tratar de ser un referente para mis hijas. Siempre con el lado oscuro para cada persona es una lucha constante, entre el yin y el yan. A veces me enojo con algunas de las gurisas y hago una pausa, pienso y digo no, esto es así. Mi relación con las gurisas es de mucha proximidad y siempre trato de estar presente en los buenos momentos y en los malos. Pero te digo esto porque mucha gente que tenía inquietudes, que leía determinadas cosas, después borró el pizarrón y bueno, la globalización, esto, aquello… y dejó de leer o tener inquietudes… digo, tampoco soy un marciano, yo leo escritores norteamericanos, no tengo prejuicios y trato de ser lo más abierto porque aparte la verdad no está de un lado solo. La historia demuestra que no hay nada absoluto en ningún tema y que todo es removible, repensado y demás. Pero pienso, sí, que una sociedad sin explotados ni explotadores, una sociedad más justa es posible (…)».

En su relato, Ernesto recoge una serie de cambios estructurales que han afectado la manera de ver el mundo de algunas personas de su generación (aquellas que comparten con él cierta manera de vivir la última dictadura de Uruguay). El «*habitus* militante» al que hacíamos referencia más arriba, en tanto marco interpretativo de la realidad, no encuentra en la actualidad las mismas condiciones de actualización. Siguiendo a Bourdieu, la diversidad correspondiente de las disposiciones y la multiplicidad de los desplazamientos intra e intergeneracionales hacen que los *habitus* puedan encontrarse enfrentados en muchos casos a condiciones de actualización diferentes de aquellas en las que fueron producidos, lo que implica que las disposiciones estén en desacuerdo con el contexto de acción presente. En este escenario, que Bourdieu llama el paradigma Don Quijote (Bourdieu, 1999:p.210), los agentes podrían perpetuar disposiciones obsoletas o experimentar su debilitamiento o desgaste, de manera pasiva o como efecto de una toma

de conciencia de las características del nuevo contexto asociada a una labor de transformación.

Siguiendo esta última idea, de trabajo sobre sí o labor de transformación, la lectura es uno de los elementos que Ernesto pone en escena para elaborar una vivencia conflictiva: el cuestionamiento de las condiciones actuales —«vino la caída del muro… aquello de que las ideas se acabaron», «la globalización, esto, aquello»— al sentido de su militancia. Queremos enfatizar un aspecto que hasta ahora hemos mantenido implícito: en la militancia no hay sólo una representación del mundo de la manera como la noción «marco interpretativo de la realidad» puede dar a entender; sino además una serie de vivencias que implicaron una carga de afectividad muy importante, entre ellas el dolor y la angustia. Revisar la militancia implica también una dimensión afectiva individual, en tanto problematiza el sentido de la misma en relación con el sufrimiento personal y familiar.

En este marco —al igual que en el discurso de Claudia—, la lectura funciona para crear un espacio de diferenciación individual. Pero no es la lectura en sí misma sino la lectura de «los mismos temas» lo que lo convierte en un «bicho raro». Ernesto no es como esos militantes que abandonaron «ciertas inquietudes». Pero tampoco es dogmático —que en nuestro marco conceptual equivaldría a la perpetuación de disposiciones obsoletas—, puesto que «lee escritores norteamericanos» y acepta una variedad de perspectivas sobre la construcción de la verdad.

Es en el distanciamiento y en la discusión con estos dos posicionamientos presentes en su discurso donde su visión de la realidad, la división estructural entre dominantes y dominados, mantiene su autenticidad. Es decir, es en el distanciamiento y la discusión —en este caso sobre los temas de las lecturas—, donde se realiza el trabajo sobre sí mismo que requiere la redefinición de la militancia.

Hay otro punto que nos gustaría destacar y es el rol de sus hijas en el relato. Ellas constituyen de alguna manera un espejo. De este mundo nuevo con el que tiene que lidiar —y con el que algunas veces «se enoja»—, y de su dogmatismo («hago una pausa, pienso y digo no, esto es así»). La lectura también tiene un rol en esta relación. Sin abrumar, Ernesto les recomienda libros, como varios de Jorge Amado que trajo de la biblioteca para antes de un viaje que iban a hacer a Bahía y el de los «jóvenes comunistas con ideales» que citábamos más arriba y que encontró en la Feria de Tristán Narvaja.

Para abordar la experiencia de Estela debemos girar nuevamente el caleidoscopio teórico, y poner mayor énfasis en los usos y modos de hacer

de la lectura. Siguiendo a Chartier, el análisis de los efectos de la lectura debe incorporar las modalidades concretas del acto de lectura, es decir, los «gestos, espacios y costumbres» (Chartier, 1992:p.108) que constituyen la *lectura encarnada*.

En esta dirección, el trabajo de Radway puede servirnos nuevamente como referente. Si bien como veíamos anteriormente, la valoración de las novelas es notablemente distinta entre Estela y las mujeres de la comunidad de Smithton, existen puntos de coincidencia en la interpretación de las prácticas y rituales de lectura. Según Radway, las mujeres de Smithton citan el «escape» y la «relajación» como uno de los principales fines asociados a la lectura. La concentración que demanda el texto, las separa de su contexto presente, las desconecta del medio físico inmediato y de sus preocupaciones (Radway, 1983). La lectura de Radway de esta experiencia, que coincide con la inmersión descripta por Estela, complejiza el marco de la alienación al abordarla como una conquista de espacio personal y de tiempo para sí mismas. Leamos acerca del ritual de Estela:

> «Yo me levanto, me voy a las 4:15 de casa y ya en el ómnibus voy leyendo. Llego al trabajo, marqué todo, llegué a la sala y si el paciente está durmiendo o es una paciente tranquila me pongo a leer y leo. A veces tengo pacientes que no me dejan leer, no puedo abrir el libro o no puedo agarrar el celular para decir me pongo a leer pero ta, después salí, me tomé el ómnibus y ya me enchufé de nuevo a leer y después llego acá, organizo las cosas y me siento a leer de nuevo. Leo en todo momento, no tengo una hora del día, igual no hay nada en la tele y mientras mi marido mira el informativo, a mí me tiene paspada el informativo, él mira y yo estoy leyendo, no tengo hora, siempre me gusta leer».

Con la lectura, Estela lleva la posibilidad de su espacio propio a distintos lugares, al espacio público compuesto por la mirada de los otros —el ómnibus—, al espacio productivo, donde su tiempo es comprado por los otros —el trabajo—, y al espacio de los cuidados donde su tiempo es afectivamente de los otros —su casa—. Siguiendo a Michèle Petit, el *espacio propio* que inaugura la lectura es un espacio donde no se depende de los otros, que permite delimitarnos y percibirnos como separados, distintos de los que nos rodea: «Esa lectura es transgresora: en ella el lector le da la espalda a los suyos, se fuga, salta una tapia: la tapia de la casa, del pueblo, del barrio. Es desterritorializante, abre espacios hacia otros espacios de pertenencia, es un gesto de apartamiento, de salida (Petit, 2008: p.44)».

Pero como advertía De Certeau, estos espacios no son susceptibles de aislarse. Son espacios delineados en el lugar de los otros, no disponen nece-

sariamente de una base a partir de la cual negociar los términos de nuestros roles sociales, «su síntesis intelectual no tiene como forma un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de aprovechar la ocasión» (De Certeau, 2000: p.L).

En este contexto de reflexión, la continuidad y presencia de las prácticas de lectura de Estela adquieren implicancias de resistencia frente a los roles sociales asignados: mujer en el ómnibus, trabajadora de la salud, ama de casa, y suponen un trabajo sobre sí desde sus prácticas de lectura.

A modo de cierre

En este trabajo nos propusimos desarrollar algunos aspectos relacionados con las experiencias y prácticas de lectura de habitantes de barrios populares. Con este fin partimos de los trabajos de la Teoría de la Recepción para establecer la probabilidad teórica de una diversidad de lecturas posibles frente a un texto dado y del vínculo que se establece entre texto y lector en los procesos de apropiación. La lectura produce a la vez sentido sobre los textos y sobre uno mismo y el mundo que le rodea. Asimismo, retomamos la propuesta de Pierre Bourdieu de la lectura como una práctica cultural. La relación, cualesquiera sean sus características, que establecemos con un hecho estético tiene que ver con nuestro *habitus* (aquellas disposiciones socialmente construidas en condiciones de existencia similares que guían de manera no necesariamente consciente la acción). Este aporte conceptual nos permite desnaturalizar la noción de gusto, en tanto cualidades innatas —sensibles o intelectuales— que conforman la singularidad individual al establecer su relación constitutiva con las distintas experiencias de socialización (familiares, escolares, de trabajo, etcétera).

Ahora bien, el gusto no sólo produce una serie de prácticas, históricas y transformables, sino además constituye el principio de diferenciación y apreciación o juicio de las mismas.

Particularmente, en la oposición entre disposiciones estéticas asociadas al «principio autónomo» y disposiciones ético-prácticas asociadas al «principio heterónomo» se configura la división entre modalidades legítimas (aquellas valoradas por el polo más autónomo del campo) e ilegítimas (desvalorizadas por el mismo) de lectura. En esta dirección, en los incipientes campos literarios de América Latina del siglo XIX, el discurso sobre la novela nacional recoge la relación entre «pueblo» y disposiciones ético-prácticas de lectura e

intenta reencauzarla hacia un producto local que compita con la seducción de las novelas-folletines extranjeras y eduque en valores republicanos.

Nuestro trabajo empírico a escala individual reafirma, a la vez que problematiza estas categorizaciones.

En primer lugar, a partir del papel que la bibliografía especializada le otorga a la escolarización formal en la formación de hábitos de lectura procuramos explorar en el discurso de los lectores la relación entre escolarización y modalidades de lectura.

En las entrevistas a personas con más edad y provenientes de hogares sin un interés particular en la literatura, el primer recuerdo de lectura se relaciona con la «cultura de masas» (revistas de chistes, de historietas o libros de aventura, por ejemplo). En este sentido, si bien los comentarios sobre los textos de la escuela se construyen compartiendo el telón de fondo de la cultura de masas, no podemos observar una construcción común de sentido. La lectura en la escuela puede ser el mundo de la imposición de títulos y de la contención de significados, por oposición al mundo del disfrute de las lecturas que se consideran libremente elegidas y de la proliferación de sentidos asociadas a las disposiciones ético-prácticas. Puede ser también, la escenificación simbólica de la lucha de clases, en contraposición a la superficialidad y falta de espíritu crítico de la literatura de masas. La lectura de la escuela también puede ser —en el discurso de la más joven de nuestras entrevistadas y la única en contacto desde niña con la literatura—, un universo obligado pero no impuesto. Es decir, donde se pueden encontrar puntos de convergencia entre lo que se piensa como «deber» y el «querer».

Esto es así por la interacción de la escuela con otros marcos de socialización con respecto al libro, como la familia mediata o inmediata, la militancia, el grupo de pares o contextos de interacción menos consolidados como las bibliotecas privadas o públicas. Sin embargo, cabe agregar que la pluralidad de sentidos atribuidos a la lectura en la escuela convive con ciertas representaciones, esta vez sí comunes, en torno a la lectura, como el valor simbólico del libro y la búsqueda de un sentido unívoco como propiedad de los textos.

En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, si bien el tipo de apropiación heterónoma es útil para caracterizar las experiencias de lectura que aquí abordamos, su descripción individual aporta nuevos significados que nos permiten entender de mejor manera la naturaleza plural de las disposiciones ético-prácticas.

En este sentido, en las entrevistas el «tema» es la referencia más relevante al momento de elegir un texto. Sin embargo, sobre todo en los relatos de

nuestras entrevistadas, se observa la mediación del género —en tanto serie de convenciones temático-formales—, en la valoración y producción de sentido de las novelas. Asimismo en estas entrevistas, en el «tema» convergen el interés por ciertas problemáticas de la realidad extra textual —como el romance o la muerte—, con la búsqueda de un tipo de experiencia de lectura que podemos definir de *inmersión* en el texto.

Por un lado, ambas entrevistadas identifican la fluidez de los textos como una característica formal indispensable para que se produzca esta experiencia inmersiva. Por otro, es necesario a la vez que el tratamiento temático sintonice con su forma actual de ver el mundo, pues hay lecturas que si bien son percibidas como formalmente fluidas, por el encare con el que abordan ciertos temas —«la mujer», por ejemplo— no permiten la plenitud de la inmersión. Este tipo de experiencia además, posee un carácter contrapuntístico. Es decir, que provoca un diálogo con los personajes a partir de la conciencia de la distancia y la diferencia con uno mismo.

En tercer lugar, hemos encontrado en las representaciones y en las prácticas de lectura una relación con un trabajo de subjetivación, es decir, un trabajo sobre sí mismo que se caracteriza por el distanciamiento o la puesta en conflicto con los roles sociales.

La lectura funciona para crear un espacio de diferenciación individual con distintas características según los entrevistados. Así, este espacio sirve para la escenificación de los conflictos entre el grupo de pares y el mundo adulto, para la reelaboración del sentido de la militancia en condiciones estructurales —distintas a las que la formaron y le dieron lugar—, o como espacio de resistencia a los roles sociales asignados.

En todos los casos, la lectura contribuye al sentimiento de singularidad individual, en tanto abre un espacio de construcción de la subjetividad.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, Marcia (2012). El gusto de los lectores. La recepción de novelas como problema para la historia literaria (Río de Janeiro, primera mitad del siglo xix). *Orbis Tertius* 17(18). Recuperado de https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv1

Barrios Pintos, Aníbal (1971). *Montevideo: los barrios (I)*. Montevideo: Nuestra tierra.

Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

_____ 1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre, *et al*. (2003ª). *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, 2003ª.

Bourdieu, Pierre, Chartier, Roger (2003b). La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier. *Revista Sociedad y Economía* (4), 161-175. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/996/99617936017.pdf

Calvo, Juan José, Borrás, Víctor, Cabella, Wanda, Carrasco, Paula, Campos de los Hugo, Koolhaas, Martín, Macadar, Daniel, Nathan, Mathías, Núñez, Santiago, Pardo, Ignacio, Tenenbaum, Mariana, Varela, Carmen (2013). *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay. Las necesidades básicas insatisfechas a partir de los censos del 2011*. Montevideo: Trilce.

Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, Roger, Cavallo, Guglielmo (bajo la dirección de) (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.

Corcuff, Philippe (2008). Figuras de la individualidad: de Marx a las sociologías contemporáneas. Entre clarificaciones científicas y antropologías filosóficas. *Cultura y representaciones sociales*. 2 (4). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102008000100001

De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Delgado, Richard, Zeni, Rafael, Miraballes, Liliana, Castillo, Fabiana (2012). *Diagnóstico local sobre la problemática del consumo de drogas en el Cerro*. Recuperado de https://www.gub.uy/junta-nacional-drogas/sites/junta-nacional-drogas/files/2018-01/Diagn%C3%B3stico%20Cerro_Richard%20Delgado.pdf

Duarte, Deborah (2014). Prácticas de lectura. *Imaginarios y consumo cultural. Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural.* Recuperado de https://www.fhuce.edu.uy/images/CEIL/publicaciones/2015/SETIEMBRE/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf

_____ (2020). Lectura y *habitus*: un acercamiento a la sociología de la lectura. *Literatura Teoría Historia Crítica*. 22(1), 321-338. DOI: https://doi.org/10.15446/lthc.v22n1.82301

Dubet, François (2010). *Sociología de la experiencia*. Madrid: Editorial Complutense y Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)

Instituto Nacional de Estadística (INE) (2011): *Resultados del Censo de Población 2011: Población, crecimiento y estructura por sexo y edad*. Recuperado de https://www.ine.gub.uy/documents/10181/35289/analisispais.pdf

Iser, Wolfgang (1987). El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.

Jauss, Hans Rober (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Jurt, Joseph (2015). La teoría de los campos desde el prisma de la literatura. *Revista del Museo de Antropología*, 8 (1), 225-232.

Lahire, Bernand (1993*). La raison des plus faibles. Rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*. Francia: Presses Universitaires de Lille.

_____ 2004). Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria. *Sociología de la lectura. Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria*. Barcelona: Gedisa.

_____ (2005). Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi: «Détester la part populaire de soi». *Hermes*, 42.

_____(2008). Indivíduo e misturas de géneros dissonâncias culturais e distinção de si. *Sociologia, Problemas e Práticas*. 56, 11-36. Recuperado de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0873-65292008000100002&lng=pt&nrm=.pf

Papalini, Vanina (2012). Las lecciones de los lectores. A propósito de la recepción literaria. *Álabe*, 6 . Recuperado de http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/98/100

Peroni, Michel (2005). *Historias de lectura. Trayectorias de vida y de lectura*. México D.F.: Fondo de Cultura económica.

Petit, Michèle (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: FCE.

Poblete, Juan (2002). *Literatura chilena del siglo XIX : entre públicos lectores y figuras autoriales*. Chile: Cuarto propio.

_____ (2018). *Hacia una historia de la lectura y la pedagogía literaria en América Latina*. Chile: Cuarto propio.

Porrini, Rodolfo (2002). Experiencia e identidad de la nueva clase obrera uruguaya: la huelga frigorífica (montevideana) de enero de 1943. UNISINOS, 6, 63-96.

Radway, Janice (1983). A Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context. *Feminist Studies*, 9 (1), 53-78.

Ricoeur Paul (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Sánchez, Rosario (2000). *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad.* Montevideo: Santillana.

Seman, Pablo (2007). Retrato de un lector de Paulo Coelho. *Cultura y Neoliberalismo*. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/grim_cult/Seman.pdf

Viñas Piquer, David (2009). *El enigma del best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.

Wacquant, L. (2014). Homines in extremis: qué nos enseñan los fighting scholars (académicos luchadores) sobre el *habitus*. *Astrolabio*, 12. Recuperado de https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/7618.

Prácticas literarias subalternas: lecturas adolescentes

3

Jóvenes leyendo *manga*

Gustavo Remedi

> *me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson (…), y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro (…)*
>
> *¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas?*
>
> Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*

Puntos ciegos y «no saberes» de los estudios literarios

La historia de los estudios literarios en nuestro país está vinculada al quehacer de la llamada ciudad letrada —en tanto actor cultural principal del Estado nacional— y a su proyecto *civilizatorio* (de socialización, de disciplinamiento) de las mayorías populares. En tiempos más recientes, también estuvo asociada a la reflexión y la crítica política y social de las representaciones literarias en tanto práctica ideológica de las clases hegemónicas, y también a la prefiguración de mundos alternativos.

No obstante, con pocas excepciones, el objeto de los estudios literarios son las formas cultas o «legítimas» (legitimadas por la cultura oficial) —el «canon»— y las ideas y las obras de los letrados más notables: los «héroes» culturales. Uno de los efectos secundarios de este proceso fue, como regla, el abandono de un proyecto de conocimiento de la cultura de las clases populares, tanto iletradas como letradas, de sus prácticas, formas y contenidos, de sus usos y asignaciones de sentido. También, la falta de desarrollo de

las herramientas teóricas y metodológicas necesarias para su relevamiento, comprensión, análisis, interpretación y crítica.

El debilitamiento del papel directriz y mediador del letrado, hoy disputado y descentrado por lógicas y agentes más poderosos (tales como el mercado y las industrias culturales de otros estados, los medios masivos de comunicación, las nuevas tecnologías de la información, las redes sociales y sus protagonistas), tuvo como consecuencia el desarrollo de un vasto continente cultural al margen y por fuera de la mediación y el control de los letrados, o al menos de los letrados tradicionales: *terra incognita* devenida en ambiente cultural, mental y social de las clases populares, y que de ese modo media su experiencia del mundo.

Como resultado, por su historia y formación, los letrados y sus instituciones —los estudios literarios entre ellas— carecen en general del conocimiento de este otro territorio literario, ajeno, que habita los extramuros de nuestros jardines y bibliotecas. Literatura popular que no se conoce, ni se estudia, ni se enseña, ni se comprende, y aun así, con frecuencia, es objeto de críticas y comentarios erróneos, simplistas y desdeñosos, que hablan de la falta de valor de esta cultura del otro, fundados principalmente en la falta de conocimiento, el prejuicio, la pobreza teórica y la dificultad metodológica.

A pesar de este desconocimiento nuestro, sin embargo, la «literatura popular» —las prácticas literarias populares— es uno de los elementos constitutivos de la cultura popular, la que a su vez resulta clave en la construcción social del sujeto y la subjetividad popular. En el caso particular que nos ocupa, el de los adolescentes, y más específicamente, el de los adolescentes de los barrios populares o de la periferia de Montevideo.Tanto por la sociabilidad que hace posible —y en la que *media*— como por las representaciones e imágenes del mundo, de la vida, del grupo y de sí que permite construir. Es que, como propone Rosanna Reguillo, «lo cultural se ha constituido en un espacio al que se han subordinado las demás esferas constitutivas de las identidades juveniles. De manera privilegiada es en el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles *como actores* sociales» (2000: 52).

De este modo, nos preguntamos, ¿qué leen estos adolescentes? ¿de qué clase de literatura se trata? ¿cuáles son sus características y cualidades formales? Y sobre todo: ¿cómo es leída? ¿cómo es apropiada e incorporada a la vida de estos lectores? ¿qué sentidos le dan, qué hacen con ella?

Con estas preguntas en mente, en este trabajo, originado y enmarcado en un seminario de grado ofrecido en 2017 y luego un proyecto de investi-

gación colectivo[39] proponemos, primero, una reconsideración de nuestro objeto de estudio a fin de incluir a la literatura popular —las prácticas literarias subalternas—. Segundo, una mínima revisión teórica a propósito del problema de la literatura popular, cuestión compleja y resbaladiza. Tercero, la identificación de algunas de estas prácticas literarias populares, que en este caso nos condujo a las historietas *manga* (y a *Fairy Tail*) y nos coloca en la necesidad de ocuparnos de un tipo especial de literatura, hecha con un lenguaje en parte icónico y en parte verbal. Cuarto, explorar algunas hipótesis y realizar un aporte en cuanto a las características de esta historieta, y sobre todo de sus modos de lectura, apropiaciones y usos, posibles y actuales, por parte de los chicos de los liceos de la periferia de Montevideo.

Acto previo: revisar la idea de literatura, de teoría y de crítica

Más allá de la distinción artistotélica entre práctica y teoría, y la posterior de Wellek y Warren entre historia, crítica y teoría (1983), me interesa aquí retomar una consideración adicional propuesta por Bobes *et al*. (1995) que admite otra acepción de teoría en tanto «filosofía literaria». A diferencia de la ciencia literaria, «la filosofía de la literatura, sin admitir ningún *a priori*, se enfrenta radicalmente con la literatura cuestionándola en su propio ser (…) "quiere conocer su valor y su finalidad"» (11-12).

Si, como plantea Lakatos (1974), las teorías son estructuras que organizan y guían a los investigadores provistas de un núcleo de presupuestos, una serie de hipótesis y de líneas que establecen y apuntan a lo que se puede o debe investigar (en Bobes *et al*. 21), otro de los cometidos y deberes de la teoría, que es «tomar distancia», mirar efectuando una «extrañación» y pensar desde ese lugar extrañado, es reflexionar acerca de la disciplina misma. De modo que sus *a priori* y sus operaciones fundamentales (su origen, su propósito, sus premisas, su objeto, sus conceptos operativos) no permanezcan invisibilizados o naturalizados, pasen inadvertidos y queden a salvo del necesario examen crítico y la imperativa actualización.

En consecuencia, volvemos a hacernos una serie de preguntas respecto

39 Seminario de grado en Teoría: «Poéticas/prácticas literarias subalternas/fronterizas» (2º semestre 2017), sobre novela negra, de aventuras, fantástica, sentimental, historieta, canción; Proyecto Fondos «Clemente Estable (ANII) La cultura popular como desafío a los estudios latinoamericanos: usos y prácticas culturales de las clases subalternas» (2018-2019).

de los estudios literarios, ¿qué debemos estudiar y enseñar? ¿a quiénes? ¿cómo? ¿sobre qué supuestos? ¿con qué finalidad?

¿Siguen vigentes las premisas fundacionales de la disciplina y de la práctica tradicional originadas en el proyecto Ilustrado (Godzich y Spadaccini, 1987), e implementado, en nuestra región, por nuestros románticos (Vidal, 1976; Cortez y Gómez, 2015; Poblete, 2017)? ¿Qué inquietudes y propósitos nos motivan y guían hoy?

Esta línea de razonamiento y cuestionamiento es deudora del crítico británico Terry Eagleton en al menos dos sentidos.

Primero, por cuanto este nos propone que así como la literatura o la literariedad «es una ilusión» (un efecto discursivo, inestable y escurridizo, siempre destinado a entrar en crisis), o a lo sumo, una práctica institucionalizada (es lo que se enseña, diría Barthes), para él también la teoría literaria «es una ilusión (…) pues no pasa de ser *una rama de las ideologías sociales*, carente de unidad e identidad que la pueda diferenciar adecuadamente de la filosofía, la lingüística, la psicología, el pensamiento cultural o sociológico» (Eagleton, 1998: 124, el subrayado es mío).

Segundo, porque como argumenta Eagleton en su libro sobre la «estética como ideología» (2006), es un elemento inseparable de sucesivos proyectos sociales e históricos, dentro de los que juega un papel.

En la medida que la filosofía, las ciencias sociales y las ciencias humanas fueron capturadas por el positivismo, la especialización, el disciplinamiento —y la supuesta despolitización de las cuestiones estéticas—, Eagleton proponía que la teoría literaria y la crítica cultural asumieran la tarea de volver a plantearse «las grandes cuestiones» a efectos de hacer un aporte a la crítica social y política desde el terreno de los estudios literarios[40] —sin saltearse, a esos efectos, las mediaciones literarias (las formas, las maneras de leer, los usos) que es a través de lo cual la literatura hace su trabajo.

En tal sentido, y entre diversas cuestiones y exploraciones posibles, aquí nos interesamos por la relación entre cultura y poder (la construcción y disputa de la hegemonía a través de la cultura), y en especial, por la situación cultural de las clases subalternas (al otro extremo de las clases en el poder), la concepción popular del mundo y de la vida (Gramsci, 2000; Bajtín, 1990,

40 Propósito y tarea entendida, irónicamente, como un retorno a un origen y a una «tradición humanística» para la cual la reflexión literaria *siempre* estuvo inexorablemente ligada a una reflexión filosófica, social y política respecto al sentido de la existencia humana, del orden social o del destino de la humanidad, y en lo que tanto la literatura como la crítica buscan intervenir y jugar un papel.

2003), «el mundo mental de los no ilustrados» (Darnton, 1987), la lucha que se libra en «la cabeza de los demás» (Benjamin, 1970); en sus prácticas culturales en general y en sus prácticas literarias en particular.

Clases populares, sociabilidad juvenil y otras formas de leer

Dadas las características de los barrios donde se localizó este estudio —Puntas de Manga, una zona periférica y semirural del Norte de Montevideo—, podemos hablar de adolescentes en términos de grupos subalternos (Alabarces, 2016), y en ese sentido de literaturas y lecturas populares (Gramsci, 2000).

Según la Encuesta Continua de Hogares (INE 2020) en los municipios D y F (que corresponden a Puntas de Manga) se hallan los niveles más altos de personas y hogares pobres (11.6% y más), conjuntamente con el municipio A del Oeste de Montevideo; un número alto incluso comparado con Rivera y Treinta y Tres, los departamentos del interior con mayores porcentajes de pobreza. Según Espíndola y Leal (2007: 5-6) en estos municipios residen entre el 65% y el 70% de las personas «bajo la línea de pobreza» de Montevideo. Más allá de sus números, Katzman (2001), Katzman y Retamoso (2005) e Iturralde y Altmann (2018) subrayan la «fractura social» (una desigualdad estructural en términos de calidad de vida en una misma ciudad y sociedad) y una serie de problemáticas que vienen con la *nueva* pobreza urbana (necesidades básicas insatisfechas, problemas de trabajo, de educación, de inseguridad) que afecta al municipio F, al igual que al A y al D. Se trata, en efecto, de una zona ostensiblemente carenciada en términos de infraestructura urbana, vivienda, transporte, servicios, en parte debido a su lejanía (y el bajo costo del suelo), a pesar de ser, en el caso de este estudio, un entorno de gran belleza natural por tratarse de un ámbito semi rural.

Los bajos ingresos no solo indican precariedad laboral, también generan otros fenómenos asociados a la fractura y la marginación social tales como familias monoparentales o la feminización e infantilización de la pobreza, la desintegración cultural en relación a la cultura oficial, a veces lejana y ausente y otras veces presente de manera insuficiente, o incluso negativa. No es fortuita la presencia y el surgimiento en estos barrios de formaciones sociales y culturales que suscitan un alto grado de atracción y participación: agrupamientos y organizaciones barriales de diversa clase —cooperativas, clubes sociales y deportivos, iglesias evangélicas, ollas populares— que ofre-

cen acogida, espacios de sociabilidad, actividades recreativas, formativas, así como ámbitos solidarios, de ayuda mutua y de contención en la adversidad.

En una reciente etnografía de la vida de los barrios populares, Filardo y Merklen (2019) realizan al respecto una serie de aportes. Primero, argumentan la necesidad de rodear e ir más allá de los números (de los ingresos) y descubrir «la vida que late y se agita» (11), «los laberintos de la vida social» (12) «detrás de la línea de pobreza», como se titula el libro. Segundo, pensar la pobreza —y lo popular— en relación con, y como efecto de, un modo de organización y de (re)producción social, no como universo aislado, autogenerado y autónomo, lo que lleva a hablar de «una clase social, o un segmento de ella, en conflicto con otros grupos y clases» (14). Tercero, asumir que la vida del barrio está inextricablemente asociada con la vida fuera del barrio, tanto por la inserción laboral de sus pobladores (que trabajan para otros, en otros barrios) como por un sinnúmero de actores, prácticas y lógicas que entran, la moldean, la producen. Las propias prácticas que nos ocupan —la lectura de historietas *manga*— se realizan a partir de materiales de lectura y tecnologías que vienen de afuera, originados en una industria de contenidos global, por medio de aparatos que vienen de afuera, sostenidos por una red de telecomunicaciones, etcétera.

Pensar la vida de los barrios populares y de esta clase social obliga entonces a descubrirla intervenida y atravesada por el Estado y una serie de actores, organizaciones e instituciones, públicas y privadas, externas y locales (Merklen, 2016) que en su conjunto conforman una malla que de modo contradictorio estructura el espacio social y la vida: familias, guarderías y comedores CAIF, instituciones educativas, programas del MIDES (Cercanías, Uruguay crece contigo, Jóvenes en red, etcétera), el BPS, la policía, los servicios (de OSE, de UTE, de ANTEL, etcétera), programas municipales, cooperativas, merenderos, iglesias, cuarteles, clubes, partidos políticos, militantes sociales, comercios lícitos e ilícitos, líneas de transporte, algunos establecimientos productivos locales, etcétera (Filardo y Merklen, 2019: 306).

Sorpresivamente, sin embargo, muy poco o nada se dice sobre las prácticas culturales en un sentido más restringido: lo que miran en la tele, las películas que ven, lo que leen, la música que escuchan, que tocan o que cantan, adónde van a bailar, a lo que juegan, sus prácticas y creencias religiosas o deportivas, su participación en grupos de artes vivas, en fin, los múltiples soportes de la sociabilidad y fuentes de la fantasía con las que se entretejen sus visiones del mundo y sus proyectos de vida, que es justamente el tipo de pregunta que motiva nuestro trabajo.

Al respecto, diversos estudios de consumo cultural, primariamente cuantitativos, establecen el predominio de prácticas y consumos culturales diferentes que, en trazos gruesos, gira en torno a la radio, la televisión, la computadora, el celular, ir a bailar, practicar deportes o salir a pasear, en lugar de leer libros, ir al cine, a un concierto o al teatro (Achugar *et al*., 2007, 2002).

No obstante, según estos estudios, la lectura de libros, revistas y diarios es habitual en un 65% (un 44%, a veces) (43), si bien luego ello varía según nivel educativo, ingresos, edad y género (Achugar *et al*., 2007: 48, 50). Pese a esto, la cantidad de libros en los hogares es baja (51) y el 52% indica no leer ningún libro al año (47). Igualmente entre los jóvenes, el 17% dice leer novelas, el 7.7% poesía y el 4.7% humor (50). Estos números, sin embargo, pueden resultar engañosos pues las personas a veces no consideran ni mencionan las lecturas realizadas por internet o en el celular, y no declaran lecturas y prácticas que creen que no son aceptables o válidas (Cavallo y Chartier, 2011; García Canclini *et al*., 2015; Petit, 2006; Poblete, 2017).

Otras investigaciones constatan la lectura de libros y textos en otros soportes, la preferencia por la ficción, el género de ciencia ficción y de tema político (De León, 2004: 109-110). También identifican otros fenómenos que se interponen a la lectura —y en las mismas entrevistas—, tales como la estigmatización de los lectores de libros: «la calle no es un lugar para los libros» (en Nivón, 2015:154); pues la lectura es vista como una práctica que feminiza y debilita (Petit, 2006: 54) y está asociada al modo de aprendizaje oficial (De León, 2004: 110).

En nuestro caso, además, la cuestión de las prácticas literarias populares se solapan con las prácticas culturales *juveniles*. Varios trabajos de Filardo (2002, 2008) abordan el tema y arrojan conocimiento acerca de estas prácticas culturales populares desde la perspectiva de las subculturas juveniles o «tribus urbanas». Y quizás hasta cierto punto, puede pensarse en los *otakus* —los lectores de *manga*— como otra «tribu» más. Sin embargo, al operar tal reducción correríamos el riesgo de establecer una correspondencia demasiado unívoca y estática entre estas prácticas de lectura y chicos cuyas identidades y comportamientos son más heterogéneos, fluidos y fluctuantes: ni son solo lectores de *manga*, ni todos se autoidentifican como *otakus*, ni son los únicos grupos lectores de *manga*, ni lo hacen desde siempre y para siempre.

Por ello preferimos apoyarnos en la problemática de la *sociabilidad* juvenil y sus usos del tiempo libre (De León, 2004; Adorno, 1993) en relación a la búsqueda de un lugar diferente entre el mundo de la infancia y el de los adultos (el de sus padres, de sus profesores), en tanto espacio de experimentación y formación de una visión de mundo, una identificación,

una pertenencia, un proyecto vital, especialmente inestable y heteróclito, a través de mediaciones y tramas simbólicas que «multiplican los modelos de referencia sobre las maneras de ser, sentir y pensar» (De León, 2004: 115).

Estas redes y prácticas grupales entre pares —«mundos paralelos»— son percibidas como más efectivamente socializadoras, integradoras y habilitadoras de «agencia» que el mundo curricular (De León, 2004: 98). Favorecen la adopción o creación de otros repertorios culturales (formas de comportarse, de hacer, de hablar, de vestirse, de prácticas de lectura, escucha o visualidad) y devienen en instrumentos de subjetivación diferenciada, constitutivos de una identidad generacional pero también de distinciones intrageneracionales y «adscripción a subculturas específicas» (102), aunque sea temporariamente.

En este sentido, nos interesa aquí subrayar el papel constitutivo de la *esfera pública popular* en tanto espacio social y cultural «otro»; no sólo diferente y diferenciador sino constituido por exclusión, por y en oposición a la esfera pública (burguesa, ilustrada, letrada). Si la esfera pública suponía ciertos locales, prácticas y formas de sociabilidad, determinados medios, lenguajes, principios y reglas (Habermas, 1981), la exclusión de las clases populares y de su cultura (Rama, 1984; Godzich y Spadaccini, 1987; Cortez y Gómez, 2015; Dussel, 2000) resulta en su reorganización en torno a *otra serie* de espacios, prácticas, formas de sociabilidad, medios, lenguajes y reglas, que en su conjunto constituyen y sostienen otra esfera pública, popular o «plebeya» (Hoggart, 2013; Thompson, 1989; Thompson, 1996; Remedi, 1992). Espacios, medios, sociabilidad y reglas distintos y a veces opuestos a los que dieron origen a la esfera pública.

En efecto, históricamente, la lectura de periódicos, novelas y revistas literarias en salones, tertulias, casas de café, clubes y sociedades literarias que asociamos al mundo letrado —que prospera a partir de los siglos XVII y XVIII— (Habermas, 1981) tiene como contrapartida el teatro y la canción popular (Gozdich y Spadaccini, 1987), las lecturas orales, de folletines, novelas por entregas o en ediciones abreviadas y baratas, y la literatura de género privilegiada por las lecturas obreras y en la conversación en las veredas, porterías y corredores (Gramsci, 2000a: 42). Y hoy en día, las lecturas en el cibercafé, el celular, la computadora (De León, 2004: 116) y las charlas «en el murito» y otras ocasiones de encuentro cara a cara para juntarse a escuchar o a tocar música, a bailar, charlar o a jugar en el PC (118). Lo que no excluye relacionarse incluso con la oferta culta u oficial, pero de otra forma, o desde otro lugar.

El cambio de soportes y espacios —que produce nuevos lectores— modifica a su vez la manera de leer, que deviene más fragmentaria, episódica[41], arborescente, dispersa, a saltos, impaciente, breve, inconstante, expandida, en lo que jugará un papel cada vez más creciente la visualidad, la oralidad y la participación (Chartier y Cavallo, 2011; Winocur, 2015). Luego, «nuevos lectores producen nuevas lecturas», nuevos significados, nuevas expectativas (McKenzie, citado en Chartier, 1999: 108).

Hablar de lo popular o de la «literatura popular», en síntesis, obliga a escapar de una conceptualización esencialista y estática. Sobre todo, pensar que se trata de una situación cultural que se reconfigura a la manera de un caleidoscopio, como sucesión de escenas contiguas pero siempre inesperadas y desconcertantes.

La cuestión de la literatura popular

En trabajos anteriores hemos repasado y nos hemos desmarcado de concepciones esencialistas, estáticas, románticas, populistas, homogeneizantes y despolitizadas de lo popular, entendiendo que se trata siempre de un fenómeno situacional y relacional que pone en juego una cuestión de poder. Stuart Hall (1984) ha propuesto imaginarlo como un territorio en el que acontece un tironeo y una reconfiguración constante de la hegemonía, donde se libra una lucha sorda entre actores con fuerza desigual.

En cuanto a la literatura, Gramsci ha advertido que la literatura popular es ante todo «lo que leen» las clases populares en la medida que dialoga con una cierta «concepción del mundo y de la vida» (2000b: 203), «por ser conformes a su manera de pensar y sentir» (1981: 361). Lo que leen, cómo lo leen y lo que hacen con ello. De este modo intentaba distanciarse de la idea de la literatura popular como una literatura escrita *para* las clases populares o *por* las clases populares. Gramsci y otros autores señalan que las clases populares leen autores, géneros y obras que no fueron original ni necesariamente pensados para lectores populares y que sin embargo sí son leídos (en algún momento, por alguna circunstancia, a su modo) por

41 Contradictoriamente, el carácter originalmente episódico de muchos de estos materiales (herederos de la novela por entregas y del folletín), que hace a la generación de un misterio y de un suspenso y también a la posibilidad del efecto sorpresa y otros placeres que brinda la lectura, se pierde con la lectura continua que caracteriza algunos modos de leer estas historietas en internet, de a muchos episodios a la vez, cosa que también ocurre hoy en día con la forma de mirar las series en *Netflix*.

las clases populares, de la misma manera que hay géneros, obras y autores supuestamente «populares» o «para la masa» que también son leídos por lectores «cultos» (Chartier, 1999; Ginzburg, 1999; Darnton, 1987).

Al respecto, se establecen varios matices. Gramsci advierte que algunos autores, obras y géneros (Ponson du Terrail, Alejandro Dumas, Julio Verne, Eugène Sue, etcétera) ganan o gozan de popularidad incluso mucho tiempo después de haber perdido su valor y estima en la alta cultura, cosa que la intelectualidad italiana no entiende y la industria periodística aprovecha. («La crítica no se plantea ni siquiera estos problemas y no sabe sacar las conclusiones realistas del hecho de que si las novelas de hace cien años gustan [o de otros países], ello significa que el gusto y la ideología del pueblo son precisamente los de hace cien años [o la de esos otros países]» (2000a: 41).

Según Darnton y Chartier, las formas y las prácticas mediante las que los lectores populares acceden a estos textos llevan una serie de características, o «marcas», que afectan la experiencia y los propios contenidos, que tienen que ver, precisamente, con la necesidad de llegar a los lectores populares, y que han de tomarse como indicios de las prácticas de los lectores de esos textos, pocas veces registradas, siempre elusivas y «furtivas» al decir, de De Certeau (2000). El caso de las ediciones baratas, abreviadas e ilustradas es un ejemplo de ello, lo mismo que la publicación por capítulos o entregas periódicas típicas del folletín o los fascículos coleccionables, o la traducción de un género a otro, por ejemplo, del poema escrito a la canción, o de la novela a la novela con ilustraciones, a la novela gráfica, a la historieta o al cine.

La «concepción popular del mundo y de la vida», que mencionamos al pasar, también merece aclaración. Gramsci apunta que se trata de una visión heterogénea, asistemática, contradictoria —«un conglomerado indigesto» (2000b: 203)— pero en cualquier caso diferente y «en contraposición» con la visión oficial, científica o culta, y por consiguiente, siempre conectada y en relación con la cultura dominante en varios sentidos importantes. Es heterónoma: surge del lugar y contacto estrecho de las clases populares con «la realidad» (el mundo de la producción, la vida cotidiana resultante y las ideologías que la dotan de sentidos y la sostienen, etcétera), establecida y pautada por la cultura oficial o dominante, aun cuando se trate de una experiencia y haya un margen de hacer diferenciados (Thompson, 1989; De Certeau, 2000).

Ahora, si bien la visión popular es parcialmente derivativa de la cultura oficial o dominante, esta última tampoco es una sola. Hay que pensar en las posiciones y las pugnas que estructuran el campo literario (Bourdieu, 2002),

y también en términos de formaciones culturales dominantes, residuales —que fueron hegemónicas en el pasado y que en el presente coexisten descentradas— y emergentes —no siempre más prometedoras (Williams, 2000)—. Hay que atender, asimismo, a las tensiones entre distintos grupos y poderes en pugna por fuera del campo literario, pero que igualmente atraviesan el campo en cada lugar y momento: poderes políticos, económicos, religiosos, artístico-culturales, etcétera. En suma, aun en su diferencia y en sus aspectos novedosos, la visión popular del mundo debe siempre pensarse en su diálogo y oposición con la cultural oficial o dominante, no como algo aislado, autónomo, por fuera de un proceso dialógico.

Por otra parte, desde el punto de vista teórico-metodológico, consideramos la cultura y la literatura popular sobre todo en tanto *prácticas* (culturales y literarias) de grupos sociales en diversas situaciones de subalternidad. Esto no necesariamente remite al *mundo de los otros* sino que es también el *propio*. Prácticas captadas privilegiando el punto de vista de la vida cotidiana y las actividades del tiempo libre —el mundo de la vida—, que siempre es menos libre y está más intervenido por el sistema de lo que parece —atravesado por lo social, lo político, lo económico— si bien, al decir de Adorno (1993), todavía podemos atestiguar la existencia de una «conciencia desdoblada» prueba de que «los intereses reales del individuo conservan todavía el suficiente poder para resistir, dentro de ciertos límites, a su completo cautiverio» (61-62).

El énfasis en la cultura como práctica nos pone a resguardo de caer en el error de la cosificación de la cultura popular perdiendo de vista el carácter situacional, cambiante y procesual del fenómeno y del problema. Nada es en sí o de una vez y para siempre popular, ni tampoco lo contrario, y la cuestión no es definir lo popular sino explorar una problemática cultural y social: la construcción social de la subjetividad, siempre atravesada por una dinámica política más y menos consciente y velada.

En vez de partir de una definición *a priori*, la literatura popular en un lugar y tiempo dados será el resultado de responder a la pregunta «qué leen» los sectores populares (es decir, aquellos que no forman parte del «círculo letrado», de los que poseen el capital cultural y las competencias «legítimas»). Pero también surgirá de formularnos otras preguntas, que ciertamente van más allá de la encuesta de consumo cultural, que tienen que ver con el análisis del soporte material y formal de los textos (en busca de identificar las huellas del sujeto popular), el espacio social y la sociabilidad en los que estas prácticas tienen lugar, la cuestión del «cómo» es leído (las formas de

lectura, las identificaciones, reacciones y valoraciones, las asociaciones y apropiaciones, etcétera), el «por qué» (las motivaciones y los usos posibles de las lecturas), los mediadores y los procesos de mediación y transculturación que intervienen tanto en la traducción, edición y distribución como en el momento de la lectura y la producción de sentido.

Una tentación y un equívoco adicional a sortear, sobre el que también han advertido Ginzburg y Hall, así como la estética de la recepción y los estudios subalternos, es pensar que la literatura popular nos ofrece un acceso directo y transparente a la cultura popular, pensándola como la expresión auténtica y autónoma de las clases populares (la perspectiva de Bollème, criticada en Ginzburg), o como un contenido mecánica y absolutamente impuesto e introyectado por el poder a las clases populares (según pensaba Mandrou, también criticada por Ginzburg).

El estudio de las prácticas literarias subalternas se basa en la idea del lector activo, productivo (co-productor del texto, su sentido, su valor, su provecho). Persigue investigar sus producciones de sentido poniendo especial atención a posibles elementos de creatividad, resistencia y de producción de un cultura alternativa. Es por esto que los diversos autores llaman la atención sobre esta lectura diferencial («incorrecta», «sesgada», «desviada», «interesada») y sobre los distintos modos de leer, en la medida que distintos tipos de lectores traen a la lectura intereses, perspectivas, capacidades, experiencias —«mochilas» diferentes— que afectan el resultado, el sentido y «los usos» de sus lecturas. Valga tener presente en tal sentido el capítulo XXXII del *Quijote* donde los personajes de la venta explican qué ven, qué les atrae de las novelas de caballería, dejando en evidencia lecturas muy diferentes.

Los lectores, sin embargo, nunca son enteramente libres, pues la lectura y los marcos interpretativos —las distintas disposiciones de lectura (Hall, 1993)— también son sociales. Toda una serie de factores —y otros actores— así como hacen posible la lectura también intervienen y sobredeterminan el momento de la recepción, pensado como una nueva instancia de producción. Según Ginzburg, Menocchio pudo leer libros debido a la imprenta y al impulso de la Reforma a leer e interpretar por uno mismo. Su lectura fue resultado de su personalidad, su situación y su experiencia social, pero también de un ambiente cultural y de las prácticas, las tradiciones y el lenguaje campesino de los que era producto, que también motivaron sus peculiares construcciones y participaron en cómo veía el mundo. Todo ello intervino en su lectura originalísima y disonante, a tal punto que le valió ser juzgado y quemado en la hoguera.

La literatura popular, en suma, espacio o amasijo heterogéneo, colmado de pliegues, vericuetos y amagues, se nos presenta entonces como un punto de entrada, un problema, que conmina al investigador a conocer el modo en que es leída, a los sentidos, identificaciones o rechazos que estas lecturas producen, a los usos que se les da, a las razones y valoraciones de las elecciones y acciones, para lo cual es imprescindible pensar en la lectura como práctica social y en los lectores como actores y productores creativos.

La salida al campo: literaturas heteogéneas

Otro de los desafíos que nos presenta el estudio de la literatura popular, de las prácticas literarias subalternas, del tipo de lecturas que los lectores populares hacen y los usos que hacen de la literatura, es que nos obliga a «salir al campo», una práctica común e inevitable para algunas disciplinas como la antropología o los estudios teatrales pero menos recorrida por los estudios literarios. También, la necesidad de recurrir a estrategias y modo de hacer más cercanos a la etnografía, algo a lo que no estamos acostumbrados quienes somos lectores de libros en bibliotecas, solitarios exégetas de textos, auxiliados a lo sumo por una tradición académica. Por fortuna, tenemos como puntos de referencia e inspiración algunos trabajos locales, por ejemplo, sobre las lecturas e interpretaciones que hacen las mujeres montevideanas de las telenovelas brasileras, colombianas, porteñas, etcétera (Sánchez, 2000), sobre las bibliotecas obreras y las lecturas de los trabajadores (Vidal, 2017), y también el modelo de la antropología cultural, disciplina cercana que va al encuentro de las formas expresivas, las elaboraciones simbólicas y los conceptos propios a través de los que *los otros* se piensan, representan y ordenan su mundo, lo hacen «legible» y significativo (le dan un sentido, a su modo).

En nuestro caso, esto nos llevó a trabajar con chicos —preadolescentes y adolescentes— en el Liceo Espigas, un liceo gratuito de gestión privada en Puntas de Manga, un barrio de la periferia de Montevideo.[42] A estos efectos contamos con la colaboración de un grupo de docentes que facilitaron y

42 Según se explica en su página web oficial, el Liceo Espigas, inaugurado en 2016, es una institución privada, habilitada por el Consejo de Educación Secundaria, de tiempo completo y gratuita, abierta a todos los jóvenes de la comunidad de Puntas de Manga y aledaños. (http:www.liceoespigas.edu.uy). El liceo es financiado por la Fundación Retoño, constituida en Vaduz, Principado de Liechtenstein, y opera en el Uruguay desde 2002. La Baronesa Nina von Maltzahn es la Fundadora y principal donante de dicha fundación.

apoyaron la realización de una serie de actividades y talleres orientados a objetivar y reflexionar acerca de las prácticas culturales de los chicos, y que ciertamente, la academia, los adultos y los propios docentes conocíamos muy poco.

Las primeras reuniones tuvieron lugar en un salón de clase con un grupo de estudiantes de 1º y 2º año de liceo que integran el colectivo de «Animadores culturales» a cargo del profesor de música, durante una hora reservada para la planificación de actividades extra-curriculares. Nos sentamos en herradura frente al pizarrón y luego de una ronda de presentaciones mutuas les expliqué la naturaleza del ejercicio. Tradicionalmente —argumenté— los profesores solemos transmitir un conocimiento, o una cierta capacidad (de razonamiento, de expresión, etcétera), o ayudar a los estudiantes a aprender ciertas cosas. El profesor se supone que es «el que sabe» y los estudiantes «los que deben aprender». En este caso el problema era distinto: los profesores necesitábamos aprender algo que no sabíamos: el mundo de sus prácticas culturales, las actividades de la vida cotidiana, sus usos de tiempo libre (al margen de aquellas derivadas de la escolarización, o incluso divergentes u opuestas). No sólo qué miraban, escuchaban, leían, o a qué jugaban, sino sus razones, sus interpretaciones, sus perspectivas, los sentidos que les asignaban o el modo en que las incorporaban a sus vidas. Conocer incluso sus criterios y modos de selección y de valoración (por qué leer esto sí y aquello no, por qué prefieren una canción o un grupo musical y no otro). Asimismo, les propuse que quizás podía ser un ejercicio de algún provecho también para ellos, en la medida que se trataba de un ejercicio de objetivación —de mirar de lejos— y de reflexión —de intercambio, de discusión— acerca de los artefactos y las actividades de su vida cotidiana, de su tiempo libre, e indirectamente del mundo visto desde allí, desde el lugar y la perspectiva de ellos.

Luego de presentarles el propósito y la mecánica del taller, en sucesivas reuniones y actividades (conversatorios, redacciones, etcétera) les pedimos a los chicos que trajeran una lista o un relato acerca de sus actividades culturales habituales, cotidianas (sus lecturas preferidas, canciones, grupos, juegos, series, programas, películas). También información respecto de los soportes, los modos de hacer, las razones de sus elecciones, etcétera. Luego repasábamos los materiales que traían e íbamos armando un esquema en el pizarrón. Por regla general, me costaba comprender los títulos y nombres que me decían, y que yo solicitaba que por favor me los deletrearan —y ellos hacían, condescendientemente, con sonrisas pícaras—, pues sonidos como

«uanpís» o «feiritéil» me resultaban absolutamente extraños, lo mismo que otros nombres de cantantes, juegos y canciones (Karol G, Cazzu, Sech, Anuel AA, BTS, *In The Dark*, *Asina nona*, *Fortnite*, etcétera).

Así fuimos elaborando una suerte de instantánea o pequeño mapa (provisorio, operativo, auxiliar) de algunas de sus prácticas culturales cotidianas, de diferente índole: escucha de música, lecturas, contenidos audiovisuales (videos, películas, series), juegos, etcétera. Una lectura de mi parte, en casa, más detenida, de los materiales elaborados por los chicos, complementada por obligadas búsquedas en *Google* y en *YouTube* me ayudó a entrar en contacto y familiarizarme con títulos, autores, canciones, grupos o juegos para mí hasta entonces desconocidos, así como empezar a aclarar algunas nociones a fin de ajustar la imagen de la foto y de nuestro problema. Las primeras reuniones fueron más generales y exploratorias y las últimas más selectivas y enfocadas, con la intención de recoger razonamientos, apreciaciones, valoraciones, críticas, etcétera, que son la base de este trabajo.

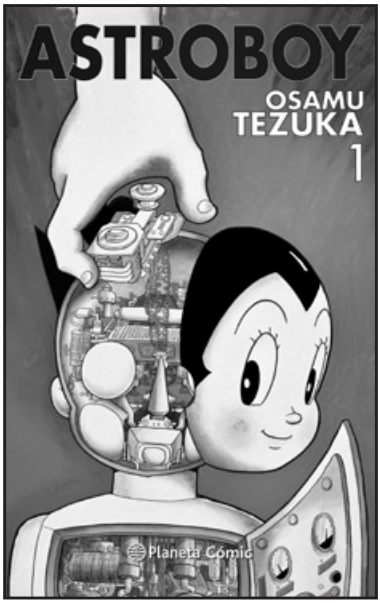
En cuanto a las lecturas, surgió que varios de estos chicos leían historietas japonesas: *Fairy Tail*, de Hiro Mashima, *One Piece* de Eiichiro Oda, *Naruto* de Masashi Kishimoto, entre otras. Si bien no podemos asumir que eran las únicas lecturas, quedó establecido que se trataba de una práctica de lectura habitual y distintiva, presentada como la punta del iceberg de un universo literario propio.

Así, ya desde el comienzo nos enfrentamos a una variación y cuestionamiento de la noción de literatura a la que estamos acostumbrados, pues se trata de otras literaturas, «formas emergentes de literatura» (Agudelo Díaz, 2009), literaturas y géneros «impuros» (García Canclini, 1990) o «heterogéneas» (Cornejo Polar, 1978) en que la palabra escrita se presenta en combinación con la palabra oral, la música y la imagen. (Las performances, la poesía y la canción en formato audiovisual, los videojuegos y las historietas son algunos ejemplos de esto).

El estudio de la historieta se emparenta e intersecta con el estudio de otras formas y géneros de literatura popular de los que va a tomar prestado temas, estructuras narrativas, personajes, poéticas, tales como la novela de aventuras, la novela de misterio, policial o «negra», la novela del Oeste, la novela sentimental o «rosa», la novela de ciencia ficción, usualmente publicadas en ediciones baratas («pulp») o por episodios como en el caso del folletín.

Existen algunos referentes históricos emblemáticos en el estudio de la historieta, caso por ejemplo de Umberto Eco (2012), Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1985), que se tomaron en serio un género hasta ese

entonces considerado menor. En el caso de estos últimos, se trataba de un abordaje desde la crítica ideológica, psicoanalítica y el cuestionamiento de la industria cultural, la cultura de masas y el imperialismo cultural, en la matriz francfurtiana, que Eco relativiza y de la que Martín-Barbero se distancia aún más (1987).



Astroboy, de Osamu Tezuka, publicada entre 1952 y 1968.

Más recientemente, Ricardo Diviani (2016) repasó los estudios de la historieta argentina, subrayando el papel de Oscar Massotta (a partir la década del 60) con un abordaje estructuralista y semiótico; Oscar Steimberg en los 70, con un enfoque que agregaba el análisis ideológico (por ejemplo de la obra de Dante Quiterno); y Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, en los 80, que desde el «ensayismo sociocultural» (155) se interesaron por el cruce y la articulación de la cultura nacional-popular y el desarrollo de la industria cultural y la cultura de masas en el Río de la Plata, y de las tensiones que ello instala. Diviani se refiere asimismo a nuevos giros teóricos en los planteos de Alabarces (2008) y Varela (2010), situando la cuestión de la cultura popular en la problemática de la subalternidad, el análisis cultural y la crítica política.

Ocasionalmente, el estudio de la historieta también interesó a la crítica literaria, como atestiguan no sólo los trabajos de Eco y Dorfman ya mencionados, sino el libro de D. W. Foster (1989) o el número monográfico de la

Revista Iberoamericana coordinada por Merino (2011). En Uruguay, salvo excepciones (Lagos, 2011), los trabajos sobre historietas son relevamientos históricos descriptivos y evocativos (Mainero y Costa, 2012).

Una de las razones por la que la historieta incomoda a los estudios literarios es su carácter predominantemente visual y el carácter subsidiario del lenguaje verbal, del mismo modo que incomoda la canción por haber desprendido el poema del papel y haberlo devuelto a la palabra hablada-medio-cantada de la antigüedad y de la poesía popular. Dicho esto, es preciso tener presente que la escritura —la letra, la palabra, la frase—, en el plano del significante, es antes que nada un dibujo, y que el signo impreso (o sonoro) busca asimismo producir una imagen mental.

En efecto, en cuanto a su forma, la historieta constituye un tipo de literatura visual en múltiples sentidos. Por una parte, porque el lenguaje verbal escrito e impreso está dibujado y organizado sobre el papel, y en la lectura silenciosa, a diferencia de la escucha de la literatura oral o la escritura oralizada, accedemos a él mediante la vista (Chartier y Cavallo, 2011; Chartier, 1999). Pero también porque posee un segundo lenguaje, iconográfico, hecho de signos que guardan semejanzas con la apariencia de la realidad, organizado según un segunda sintaxis: el lenguaje de la historieta y de la novela gráfica, con sus encuadres, montajes, composiciones, planos, ángulos, onomatopeyas, líneas cinéticas, signos que representan emociones, sensaciones, sentimientos (McCloud, 1994; Gasca y Gubern, 1994; Gubern, 1974; Baccarini, 2015).

Más allá del tratamiento literal y realista de la imagen, Eco (2012) subrayaba especialmente el procedimiento de la metáfora visual, en muchos casos codificada, constitutivo de un lenguaje visual de segundo orden, del que formarían parte no sólo las típicas «estrellitas orbitando una cabeza», sino también cierta arquetipificación caracterológica y paisajística y una serie de convenciones instaladas (por ejemplo, un personaje patas para arriba con la palabra «plop» significaría un desmayo por el impacto de una noticia o un descubrimiento). En *Fairy Tail*, por ejemplo, es común que aparezcan los ojos con forma de corazón como señal de enamoramiento, acompañado de grafismos de onomatopeyas («tum, tum») para indicar latidos intensos del corazón.

No se trata entonces sólo de textos ilustrados (a la manera de la enciclopedia, el cuento infantil o la novela juvenil ilustrada) sino de un relato donde lo visual y lo verbal, dentro y fuera de los distintas clases de globitos y recuadros, se hallan entramados de manera intricada y compleja —rasgo

que se trasladará a la fotonovela y al cine—; donde además, el componente verbal es tratado mucho más pictóricamente que en la literatura común manuscrita o impresa, y en donde el dibujo, la forma visual de la palabra dispara connotaciones adicionales, y contiene información acerca del tono, el ánimo, si es algo dicho o pensado, si refiere a una sensación o a un acto corporal, si habla el personaje o el narrador, etcétera (McCloud, 1994).

El asunto se complica todavía un poco más en la medida que muchas veces, como en las historietas que nos ocupan, se trata de textos a los que se acceden a través de distintos medios y soportes: revistas y dibujos animados a través de pantallas, audiovisuales con subtítulos, videojuegos, canciones, etcétera.

El género *manga*

El género *manga* ilustra un fenómeno cultural complejo y contradictorio desde el punto de vista geopolítico, formal y semántico, y más aun cuando tomamos en cuenta su lectura y apropiación en otras latitudes y culturas.

Desde el punto de vista histórico, el *manga* hunde sus raíces en la cultura japonesa medieval y en la peripecia histórica moderna de esa nación —marcada, por ejemplo, por el ataque atómico de que fue objeto— y que dará origen, en la fantasía, a aberraciones y monstruos varios. A la vez, lleva trazas de sucesivos episodios de occidentalización cultural: europea en el siglo XIX, estadounidense en el siglo XX.

Aun si enmarcado en un fenómeno de mundialización, constitutivo de «lo internacional popular» (Ortiz, 1994; García Canclini, 2018), el *manga* es un fenómeno complejo: de afectación occidental de lo japonés, de *orientalismo* tradicional, de exportación de lo japonés, y también de importación, «latinización» y transculturación.

Por un lado, obedece a la difusión de la cultura japonesa en Occidente. Primero en Estados Unidos, luego en Francia y España —países con una industria y un mercado del cómic fuerte (Layer, 2010: 3)— y también en otras regiones, como América Latina, a través de filiales editoriales locales. Según Kazuo Ogoura ello es parte de un estrategia de diplomacia cultural que Japón desarrolló desde el fin de la 2ª Guerra Mundial, para modular y cambiar su imagen, reintegrarse al mundo, e incluso hacerse un lugar especial y hasta de preeminencia basado en una serie de valores y rasgos

proyectados: de vocación pacífica, creatividad, modernidad tecnológica, éxito económico y comercial (Ogoura, 2012). Esa estrategia apuesta a un ejercicio de «poderío blando» (*soft power*) a través de la cultura: la enseñanza del idioma, los intercambios culturales, la exhibición y exportación de algunas de sus tradiciones (ceremonia del té, el Ikebana, sus religiones), su cocina (el sushi), sus artes (el teatro Kabuki y Noh, su arquitectura, su estilo de dibujo, el *manga*, su arquitectura) y también sus avances científicos y tecnológicos evidentes en la industria electrónica, automotriz, etcétera. En el contexto de un relativo declive o eclipse de la economía japonesa (Layer, 2010: 2) en relación a otras naciones del Lejano Oriente, la apuesta por la diplomacia cultural cobra un relieve aun mayor.

Sin embargo, Norris (2010) disiente con la idea de que el *manga* provea de *soft power* al estado japonés (a fin de incidir en la política de otros Estados) pero concuerda en que la exportación de la cultura *pop* japonesa genera en los consumidores atracción si no hacia el Estado japonés sí hacia una idea de Japón como diseminador de cultura *cool* y que genera un mercado para una industria y un comercio «con beneficios incalculables» (Kelts en Norris 2010).

En la medida que la cultura japonesa penetra, es distribuida (mediada) y adoptada, sufre un proceso inverso de adecuación y en el caso de América Latina, de «latinización», es decir, de reterritorialización, relectura y traducción del *manga* a las culturas locales. No sólo en términos de modos de lectura e interpretación, sino de selección, traducción, doblaje, censura, edición, rescritura, etcétera (Cobos, 2010). No obstante, dicha latinización contiene una cuota importante de proyección: de una fascinación y un deseo, resultado de una especie de *orientalismo* construido sobre la base de la idea del Japón *cool* que esa potencia regional buscó y consiguió construir y exportar; no sólo a través del *manga*, sino también la canción, el cine, la cocina, la literatura y la moda (Ogoura, 2012: 27). Esa acción en el plano simbólico-cultural se apoya no sólo en el desarrollo de una política de Estado sostenida sino en un correlato económico donde lo cultural y lo comercial van de la mano y la cultura *pop* es el producto a vender (27), lo que condice con la fase o modalidad de «capitalismo cultural», impulsado por la producción y comercialización de bienes inmateriales y simbólicos y servicios relacionados (cine, música, publicidad, internet, computadoras, celulares, software).

En efecto, el *manga* es una industria multi-billonaria, representa el 20% del total del mercado editorial (Pineda en Schroff, 2019) —se venden

2 billones de revistas por año—, emplea a cerca de 40.000 dibujantes, escritores, editores, etcétera y de hecho subsidia otros emprendimientos editoriales (Brienza y Schodt en Schroff, 2019). También es el principal producto impreso de exportación (73%) —frente al 20% de libros—, y en EE.UU., en 2016, el mercado del cómic japonés ascendió a 110 millones de dólares (29% más respecto al año anterior). En Alemania es uno de los segmentos del mercado editorial con mayor crecimiento, y en 2005 reportó una ganancia de 70 millones de euros (Layer, 2010). Parte de este éxito se debe a la estrategia de distribución. A diferencia del cómic clásico (*DC* o *Marvel*) que se vende en librerías especializadas en historietas, el *manga* se distribuye y se vende en las librerías comunes y corrientes.

Su peso y significado económico es todavía varias veces mayor si se piensa desde el punto de vista de la comercialización del *copyright*, que hace que el *manga* sea uno de los motores o «usinas» de la economía japonesa (Schroff, 2019). Las revistas de *manga*, en general de baja calidad y de bajo precio (en blanco y negro, papel barato, para «leer y tirar»), son la forma de publicar y testear masivamente historias y personajes que, luego, si tienen éxito, serán reimpresos en ediciones y compilaciones de mayor calidad y costo, y sobre todo, se volverán productos de otras clases: canciones, animé y series de TV, películas, juguetes, *merchandising* (Schroff, 2019: 126).

En el Río de la Plata, la cultura *manga* se vuelve disponible y es consumida masivamente en los 60, sobre todo en forma de dibujos animados (animaciones de las historietas) en programas de televisión tales como *Astroboy, Kimba, Meteoro, Heidi* —supuestamente, unos para chicos y otros para chicas—. De los 90 en adelante, y ya en tiempos de la TV por cable y los videojuegos (donde se originan muchos de ellos): *Los Caballeros del Zodíaco, Supercampeones, Sonic X, Pokemon, Dragon Ball Z, Yu Gi Oh!, Naruto*, etcétera.

En cuanto a la historia del género, el *manga* entronca por un lado con una tradición de los *chojugija* o dibujos humorísticos de animales del siglo XII atribuidos a Toba, un monje budista, y por otro con los *ukiyo-e* o «dibujos informales» que en el siglo XIX cultivaron y perfeccionaron Kunigoshi Utagawa y Katsushika Hokusai, a quien se le atribuye el término *manga* (Aguilar, 2012; Bermúdez, 1995).

Pero el *manga* también habría sido objeto de influencias extranjeras como consecuencia de los vínculos comerciales de Japón con Europa y la introducción en el siglo XIX del estilo de dibujo occidental, sobre todo del inglés Charles Wirgman y del francés George Bigot, que publicaron

en Japón las revistas de sátiras e historietas *Japan Punch* y *Tobea*. Estas impactaron en los dibujantes de los 20 y 30, y especialmente en Rakuten Kitasawa, «creador del primer *manga* con personajes fijos» y fundador de la primera revista de cómic japonesa: *Tokyo Puck* (Aguilar, 2012: 4, Cobos, 2010: 3; Pintor Iranzo, 2017).

Meteoro, de Tatsuo Yoshida, aparecida en 1966 y llevada a la televisión a fines de la década del 60.

Cobos apunta una tercera fuente del *manga*: los cortos animados del cine japonés de la década del 10, luego sonorizados en la década del 20 y coloreados a fines de los 40 (2000: 6-7).

Luego del fin de la 2ª Guerra Mundial, la cultura de masas estadounidense, y los dibujos animados de Disney en particular, también hicieron su mella en la historieta japonesa, especialmente en la introducción de otros recursos cinematográficos (diferentes planos, ángulos de cámara) y el aspecto físico de los personajes (los ojos grandes y redondos, que el *manga* volverá a estilizar) (Aguilar, 2012). Tal el caso de *Astroboy*, primer *manga* japonés en introducirse en EE.UU., de principios de la década del 50, una de las muchas creaciones de Osamu Tezuka, el autor de *Kimba*, *Princesa*

Caballero), *mangaka* y «padre del *manga* moderno» (Aguilar, 2012; Cobos, 2010), y que significó otro episodio de *orientalización* de Occidente, similar a lo que había acontecido con la pintura, la arquitectura, la poesía y el teatro.

Según Jaqueline Berndt, los *manga* «se crean considerando el tipo de público al que apunta» (Berndt, 1996: 5), lo que resulta en distintas clases y subgéneros: *shônen* (para varones adolescentes) y *seinen* (para jóvenes algo mayores) que pueden ser de aventura, de aventuras en el Japón feudal (*jidaimono*) o un ambiente medieval europeo, de luchas entre robots (*mecha*); de aventuras en mundos distópicos y devastados (*cyberpunk*); de atletas, o de romances entre «varones adolescentes hermosos» (*shônen ai*); *shôjo* (para chicas), sobre aventuras de jovencitas mágicas, de romance, historias de pasión, intriga, traición; *josei* (para mujeres adultas); *hentai* y *ecchi*, de contenido sexual, erótico y aun pornográfico, dirigidos a un público masculino adulto, aunque con protagonistas adolescentes sexualizadas (o «Lolitas»); *yaoi* (romances entre varones), *yuri* (romances entre mujeres), *harem* (que pueden ser con muchas chicas y un varón, o viceversa), *gore* (sangrientos), *kodomuke* (historias de niños y sus mascotas).

La sexualización relativamente más exarcebada del *manga* se opone a la poética supuestamente más «asexuada» —o con una sexualidad velada, naturalizada— de la historieta norteamericana y europea. Ello obedecería, por un lado, a suministrar elementos de juego correspondientes con el deseo, la curiosidad y la fantasía de los lectores adolescentes («siendo los humanos seres sexuados y biológicamente dispuestos a la atracción erótica, es de esperarse que estas publicaciones despierten el interés»); a situaciones que enfrentan los adolescentes en su imaginación, pero también en la vida real. El realismo disfrazado de fantasía del *manga* obedece a que «no hay rincón de la naturaleza humana que no sea abordado por el *manga*» (Faya, 2011:17). Petit encuentra que estas lecturas sirven para «deslizar deseos, fantasías y angustias» (2006: 45), explorar los secretos del sexo (46) y ver el modo que el héroe/la heroína confrontan y superan —o no— situaciones límite («violencia, incesto, violación, matrimonios forzados, relaciones sexuales obligadas [47]»).

La transposición del *manga* a otras culturas y la intervención de una nueva serie de intermediarios conlleva no sólo procesos de lectura diferenciada, afectada por la cultura local, sino de selección, censura, recorte y modificación de contenidos (Cobos, 2010). Así, una vez que el *manga* «viaja» a otras latitudes, culturas y lógicas, estos nichos y perfiles se desdibujan, no todos estos subgéneros se difunden, y no podemos asegurar que los lectores

se ajusten a esas expectativas y normas culturales. Aguilar (2010) cuenta que en Argentina, *Meteoro* y *Heidi* apuntaban al mismo público infantil, si bien es posible aventurar que niños y niñas hacían lecturas distintas. Lo mismo señala Cobos para el caso mexicano (:19).

Cada clase y subgénero de *manga* contiene mundos, situaciones y protagonistas distintos. En su manual para dibujar *mangas* fantásticos Aster Noriko (2005) ofrece técnicas para crear distintos tipos de personajes (protagónicos, secundarios, humanos y no-humanos), detalles (rasgos corporales, atuendos, accesorios) y mundos, por ejemplo, una localidad y paraje medieval, occidental o japonés (con su castillo flotante, su laberinto subterráneo, etcétera), o un universo paralelo al que se accede a través de un portal, o un mundo del futuro, más o menos distópico, con paisajes zoomórficos y edificios emblemáticos tomados de la realidad, cada cual con su simbolismo y efecto buscado (Noriko, 2005: 50). Noriko reconoce en este sentido la influencia de la literatura occidental (J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis), no distinto a las confesiones de Akira Kurosawa respecto al modo en que su cine se inspira en Shakespeare, el *western* o el policial.

Para Carlos Scolari (1999), la irrupción de las revistas de *manga* en los kioscos occidentales, y en librerías de historietas como la porteña Camelot, se dio sobre todo a partir de la publicación de *Akira* (1982) de Katshumiro Otomo, una saga de ciencia ficción nuclear, y *Dragon Ball* (1984) de Akira Toriyama (Aguilar, 2012: 6-7).

En Uruguay, la entrada del manga es más tardía y las ediciones en castellano en circulación son publicadas en Argentina por la Editorial Ivrea de Barcelona, que traduce y distribuye una extensa lista de títulos de historietas de este género, algunas más infantiles, otras más para jóvenes y adultos. Estas ediciones tienen el formato de un librito pequeño, de 12 cm. x 17 cm., y voluminoso, de unas 200 carillas, con cuatro, ocho, y a veces más capítulos. Sus páginas están impresas en blanco y negro pero envueltas en cubiertas de cartulinas de alta calidad y cuidado diseño y colorido. Respetan la forma de lectura oriental: se lee de atrás hacia adelante, y cada página se lee de arriba hacia abajo pero de derecha a izquierda, por lo cual al comienzo se advierte e instruye a los lectores al respecto. En las ediciones en internet, el efecto de leer de atrás para adelante desaparece pero se mantiene el mandato a leer los cuadros y los globitos en un movimiento zigzagueante de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo.

El fenómeno *manga* ha dado lugar a seguidores fieles o *fans* llamados *otakus* que elevan estas prácticas al plano del culto de todo lo relativo al

mundo *manga*: dibujos animados, revistas, videojuegos, disfraces, mercancías, participación en encuentros y convenciones. En efecto, dos fenómenos relacionados al *manga* son la *fan fiction* (Agudelo Díaz, 2009), una práctica literaria, usualmente desarrollada en las redes, por parte de seguidores de algún producto cultural (series, películas, personajes, etcétera), y por otro, distintas prácticas derivadas de la lectura, tales como jugar a videojuegos, mirar las versiones animadas, escuchar la música de las mismas, disfrazarse de los personajes (Cobos, 2010). Este culto a veces se extiende a todo lo japonés (o lo que se toma de ello, o se fantasea), e incluso a otras culturas del Este asiático, como en el caso del *pop* coreano, el *K-Pop* (Ogoura, 2012: 27).

Fairy Tail, de Hiro Mashima,
con Lucy, Natsu y Happy el gato alado.

En nuestra región, todo ello también ha dado pie a la creación y publicación de revistas o fanzines locales de estilo *manga*, tales como *Master Choy* de Aru Moreno en Argentina; y en Uruguay, a la revista *Powah*, obra de un grupo de *mangakas* vernáculos, tema de otro trabajo.

Otra diferencia respecto del cómic estadounidense es que «las historias poseen una trama argumental profunda y compleja» construida a partir de la tensión comedia/tragedia, que combina cuestiones de la vida diaria, misterios a develar y situaciones fantásticas, donde se ponen en juego una

serie de valores y pautas de comportamiento (competencia, cooperación, amistad, constancia, sacrificio, amistad, sentido del deber, procurar el bien del otro, relación con la naturaleza y la tecnología, etcétera) que no necesariamente resultan en un final feliz (Cobos, 2010). A diferencia de los cuentos de hadas occidentales, «que terminan en una enseñanza moral», el *manga* se estructura sobre la base de un desbalance temporal, pero recurrente, entre el bien y el mal (Ossmann, en Layer, 2000: 2), lo cual facilita continuar la historia indefinidamente (: 3).

Sus historias ocurren en distintos espacios geográficos y épocas (presente, pasado colonial, medieval o remoto, futuros, usualmente distópicos (Cobos, 2010: 3, 8). Contienen asimismo referencias culturales, filosóficas y religiosas asiáticas (budismo, sintoísmo, bushido) pero también occidentales, tales como mitologías mediterráneas, celtas, nórdicas, etcétera. Pero sus héroes son en general chicos «comunes y corrientes», si bien pueden ser fantasiosos y poseer poderes (usualmente relacionados a episodios biográficos traumáticos). Lejos de ser planos (algo más propio del melodrama), suelen ser inconsistentes, contradictorios y hasta caprichosos. Según Papalini (2006), «se equivocan, tienen malos sentimientos, sienten impulsos eróticos, pareciéndose notablemente a sus públicos y sus vivencias» (…) «lo cual facilita la identificación con los personajes centrales» (Papalini en Cobos, 2010: 14).

El caso de *Fairy Tail*

¡¡¡Sigan por el camino en que ustedes creen!!!
¡¡¡Eso es lo que significa ser un mago de Fairy Tail!!!
(Dice Makarov, Director del gremio de magos
de *Fairy Tail* en Mashima, 2017: 110).

Entre los títulos que los chicos primero mencionaron, *Fairy Tail* tiene amplia circulación en internet (desde donde se puede acceder a todas las revistas) y además se consigue en Montevideo.

Se trata de una historieta de Hiro Mashima publicada en la revista *Shonen Magazine*, de Editorial Kodansha, entre 2006 y 2017, luego llevada al formato dibujos animados (*animé*) y al cine. Por su pronunciación, el título de la historieta juega con la idea de «los cuentos de hadas». Pero por el modo en que se deletrea, sin embargo, apunta en dirección de un segundo sentido: «cola de hada» —o «cola de mago»—, lo que remite a la

«cola de dragón», insignia de gremio de los magos de *Fairy Tail* (del reino de Fiore), a Igneel, el dragón que crió a Natsu, uno de los dos protagonistas principales, y a Salamander, la personalidad fantástica de Natsu y el poder que este domina —el poder del fuego—.

Página 4 de *Fairy Tail*, tal como aparece en el sitio inmanga.com, para leer en una computadora[43]

Los fascículos impresos, incluso los editados en castellano por la Editorial Ivrea, son importados, caros (490 pesos) y se venden en muy pocas librerías: Isadora en Pocitos, Librería Vila en la calle Tristán Narvaja, DBD Punta Carretas Shopping. Entre los lectores de los liceos de la periferia montevideana estas lecturas se realizan en la computadora o en el celular, a través de sitios de internet especializados, tales como *kodanshacomics.com*, *TuMangaOnline*, *inmanga.com* y otros. (A veces la lectura de las historietas también consiste en leer los subtítulos de la versión animada y en japonés de estas historietas).

Fairy Tail es un ejemplo de *manga* donde aparecen combinados elementos de varios tipos o subgéneros: aventura, fantasía, comedia, drama,

43 https://inmanga.com/ver/manga/Fairy-Tail/01/cd3bfd92-c362-409e-96c8-70f5c6e07ffb

etcétera. Consiste en un historia de aventura fantástica, protagonizada por dos jóvenes magos Lucy y Natsu —en una tierra donde compiten y se enfrentan muchos gremios de magia (similar a las casas y escuelas de magia de Harry Potter)—. Prestando atención al «lugar» donde esta aventura tiene lugar —siguiendo en esto la idea de cronotopo de Bajtín— se trata de una geografía donde se combinan ciudades antiguas (medievales o coloniales), palacios asiáticos, mares con piratas, páramos surreales, parajes alpinos y hasta cafeterías y *diners*, elemento este que ancla las aventuras en un lugar imaginario asociado a los comedores de los liceos y las salidas adolescentes estadounidenses.

Natsu, uno de los protagonistas principales —nuestro héroe—, busca a su padre postizo, un dragón que lo cuidó de niño, lo crió y le enseñó a manejar ciertos poderes, pero luego por alguna razón lo abandonó. Es joven, con melena despeinada y rojiza, de ojos grandes y brillosos, con un torso parcialmente desnudo de modo que muestra sus músculos marcados en el vientre y su tatuaje en el brazo; lleva un vestido tradicional y «común», pero con una bufanda significativamente escamada al cuello.

Por su lado, Lucy —nuestra heroína— es una joven maga, que se va de su casa, y que quiere ingresar al gremio de los magos de *Fairy Tail* (uno de los tantos gremios de magos). Es rubia, de ojos grandes, redondos y brillosos, y como casi todo personaje principal femenino es joven, atlética, esbelta y voluptuosa, y viste una blusa escotada con cremallera, falda corta y botas urbanas. Es resuelta y algo ingenua, pero maneja poderes a través de talismanes y llaves con las que invoca a diversos espíritus.

Natsu viaja acompañado por su mascota Happy, un gato alado que habla y tiene poderes (pues como se sabrá más tarde, es «un ser superior que proviene de otro mundo», me contaron los chicos). Aparte de los miembros del gremio y de otros gremios rivales que constituyen el grueso de la galería de personajes, también aparecen diversos espíritus, divinidades y monstruos típicos de las leyendas y los relatos mitológicos. Así, pese a su forma y lenguaje distintivo, *Fairy Tail* está asociado a varios temas y géneros tradicionales occidentales tales como la novela antigua, la novela de caballería, la novela picaresca, la novela de aventuras fantástica, las historias de magos[44].

44 En el *Asno de oro* de Apuleyo, una novela grecorromana del siglo II, que Bajtín mencionara como ejemplo de sátira menipea (un género «cómico-serio» paradigmático), su protagonista, Lucio, también quiere aprender artes mágicas por lo que viaja a Tasalia, la «provincia de la magia». Allí verá suceder y vivirá una serie de «cosas maravillosas», al punto que una hechicera lo convierte en asno, situación que gobernará su peripecia y también una perspectiva singular y distinta de la realidad, que lo emparentará, a su vez, con la novela picaresca.

Página de *manga* tal como aparece en la pantalla del celular.

En tanto novela de aventura, repite una estructura milenaria. Esta supone el viaje de un héroe (más o menos común y corriente), por lo general en busca de *algo* (con uno o varios propósitos), que a través de diversos lugares (*el camino de la vida*) debe enfrentar una serie de situaciones, encrucijadas, obstáculos, enemigos, pero que será acompañado y auxiliado por distintos aliados (otros magos del gremio, genios, espíritus, divinidades). Las variantes de la novela de aventura dependen de las características de la personalidad del héroe, el modo en que el héroe lidia y sortea esos obstáculos (de lo cual dependerá el final), el modo en que su accionar va incidiendo (o no) en la trama, en otros, en el ambiente; de las transformaciones que sufre el héroe (o no) en ese proceso, de si hay más de un héroe (en este caso son una dupla, su mascota y su equipo), etcétera (Bajtín, 1989).

En el caso de *Fairy Tail*, además, no se trata sólo de una novela de aventuras, sino de una novela de aventuras fantásticas, es decir, donde existen seres y ocurren cosas maravillosas e inexplicables que obedecen a leyes físicas distintas a las de nuestra realidad, lo cual es propio de los relatos mitológicos, la novela de aventuras clásica, la ficción especulativa, etcétera (Noriko, 2005: 6; Sánchez Escalonilla, 2009).

Aparte de constituirse en espacios íntimos de experimentación, transgresión e invención, estas lecturas ofrecen oportunidades para desarrollar el

temple y construir «el camino propio»: «Me gusta *El libro de la selva* porque es algo así como arreglárselas en la selva» (confiesa Ridha, en Petit, 2006: 43). Los paisajes de esa geografía fantástica «son semilleros de sueños», la manera de saltar la tapia: la tapia de la casa, del pueblo, del barrio» (:44).

Lecturas y apropiaciones

Uno de los propósitos de este trabajo es problematizar un acercamiento exclusivamente externo al fenómeno, basado en lecturas secundarias y una lectura y reflexión propia, desde el hacer y la perspectiva de los lectores. Este tipo de acercamiento doble, sin embargo, es largo y trabajoso, uno de los motivos que desalienta y obstaculiza esta clase de estudios. Y si en términos ideales deberían recorrerse los caminos del trabajo de campo etnográfico —que persigue entender la realidad vista desde la experiencia, la perspectiva, el lenguaje y las categorías del otro a partir de una inmersión y convivencia extendida— aún estamos lejos de lograrlo. En todo caso, a partir de algunas reuniones grupales mantenidas en el liceo con los chicos, algunas más abiertas y exploratorias y otras más direccionadas y enfocadas (por ej. sólo con los lectores de *manga*, o sólo sobre *Fairy Tail*), podemos plantear algunos hallazgos —que en parte respaldan algunas de nuestras intuiciones e hipótesis—, y otros no tanto, pero que resultan igualmente reveladores y provechosos.

Entre las distintas cuestiones que surgieron, me detendré en cinco aspectos: la naturaleza inestable y heterogénea del objeto; el grado de compromiso, intensidad y competencia; las identificaciones y sentidos que asignan a las historias; la visión del mundo que se refuerza; y la lectura crítica que también se pone de manifiesto, no sin contradicciones.

a) Primero, es imposible pensar en las lecturas y las prácticas literarias de los adolescentes —o de cualquier grupo social, en relación a cualquier lectura— en términos homogéneos y puros, como si todos hicieran una sola cosa, todo el tiempo, o interpretaran todos lo mismo, de manera constante y consistente.

Por un lado, se confirma la existencia de comunidades de lectura (Fish, 1987) en torno a cierta literatura y ciertas prácticas literarias, en este caso, en torno a la historieta *manga*. En este sentido se puede aplicar y vale aquí un uso acotado del término *otaku* en tanto seguidores de historietas *manga*,

aunque sin llegar a los extremos de Japón, y también del fenómeno de la *fan fiction* y sus derivaciones (mirar versiones animadas, jugar videojuegos, disfrazarse, participar en festivales y convenciones de *fans*). Esta comunidad se autoreconoce, se autoidentifica y se (re)presenta como tal, y también tiene conciencia de que son mirados por otros como un grupo diferenciado por esta actividad, los «raritos» que leen historietas de *manga* de manera ensimismada y a veces casi obsesiva.

Nada de esto significa, sin embargo, y automáticamente, que sólo lean historietas *manga*, ni que pertenezcan a un sólo grupo y queden congelados de una vez y para siempre en esta actividad, en estos gustos. En efecto, si en la reunión inicial *Fairy Tail* había aparecido como ejemplo predilecto de sus lecturas y en un lugar destacado en cuanto a lecturas comunes, en una de las discusiones en profundidad mantenidas con posterioridad, surgió el cuestionamiento de por qué habíamos elegido hablar de esta historieta en particular (que tuvieron que volver a leer) y no de otras —«otras mejores». «Yo le dije cualquiera», explica uno de los chicos, con una sonrisa pícara y desenfadada.

Algunos chicos expresaron que de hecho esta ya no era la que más les fascinaba («no nos gusta tanto», «ya no»,«es muy infantil»). Cuando les planteamos que eso era lo que *ellos* habían propuesto, lo que emergió fue la diferencia de edades y madurez en el grupo, que habían crecido y cambiado —en apenas unos pocos meses— y habían descubierto y hecho otras lecturas que ahora les atraían más: «más profundas y entretenidas», con tramas más complejas y *dark*, «más filosóficas». Como ejemplos mencionaron *The Promised Neverland*, una fantasía distópica escrita por Kaiu Shirai, o *Tu mentira de abril*, un *manga* romántico y trágico, de Naoshi Arakawa.

Fairy Tail les había quedado chica, poco profunda, formulaica, etcétera. Haciéndonos saber, en suma, que este tipo de lectura ya no satisfacía sus expectativas, sus inquietudes existenciales, ni sus criterios narrativos, ni de calidad.

b) Los chicos muestran un alto grado de compromiso con la lectura de estas historietas, deviniendo en «lectores expertos». En el desarrollo de la discusión acerca de la trama de *Fairy Tail*, sus personajes principales y secundarios, sus historias y desarrollo, aspectos formales y estilísticos, los chicos pusieron en evidencia su competencia y experticia. La información volcada, así como los comentarios y valoraciones críticas dejan entrever no sólo su conocimiento de esta historieta sino de muchas otras, que también

leyeron o leen (o que miran en forma de dibujos animados, o *animê*), así como del género y sus diversos subgéneros que, sin describir exhaustivamente, fueron mencionados (*shônen*, románticos, deportivos, *ecchi*, etcétera).

Puesto que cada historieta consta de largas temporadas y decenas de episodios, ello supone que hay que disponer y dedicar grandes cantidades de tiempo para poder leer y estar al día con el universo *manga* (y de otros universos también). Consultados al respecto, los chicos relatan, incluso haciendo un poco de alarde de ello, que efectivamente dedican varias horas diarias («entre tres y diez horas») a la lectura de historietas *manga*, usualmente en la tarde noche, luego del horario liceal, a veces anteponiendo estas lecturas a las tareas, para sorpresa y horror de los docentes allí presentes, y sobre todo, por la noche, luego de cenar y acostarse. Algunos de ellos confesaron que se quedan leyendo hasta altas horas de la madrugada («hasta las dos de la mañana, y más tarde también»), quedándoles pocas horas de sueño, pues a las seis o siete tienen que levantarse para ir al liceo.

El conocimiento de los chicos de esta historieta, de otras, del género y del universo *manga*, contrasta con la poca o nula idea que tienen los docentes o las familias respecto a estas lecturas y a esta literatura, y en general con las prácticas culturales y el mundo interior de los chicos.

c) El aspecto cuantitativo —el tiempo dedicado, la cantidad de lecturas, la duración de las sagas— no debe velar su dimensión cualitativa: el interés y entusiasmo con que conversan de estos temas, de las tramas, de los personajes, de sus historias, la profundidad de algunas de sus reflexiones y comentarios, las críticas e inquietudes que manifiestan e interponen, lo que a su vez habla de la pasión y la entrega con que se lanzan a la lectura, el disfrute y la experiencia literaria, interior y social que todo ello supone, y que viven intensamente.

En este punto es inevitable recordar las apreciaciones que Gramsci hiciera respecto a la literatura y los lectores populares, contrastándolos con la literatura y los lectores cultos, que a su juicio muchas veces leen para hacer alarde de cultura, como observara Raymond Williams acerca de la teatralidad social de los salones de té de Oxford, donde estudiaba: «como signo exterior exhibido con énfasis por un tipo de personas especiales» (2001: 41). En cambio, dice Gramsci: «los lectores de folletines se interesan y apasionan por sus autores con mucho mayor sinceridad y más vivo interés humano que lo que se interesan en los salones llamados cultos por las novelas de D'Annunzio o por las obras de Pirandello» (2000a: 42).

Esto se explica en parte por cualidades que hacen al género de aventuras el cual es apreciado principalmente por la acción («adoro los ataques», «que es para que no sea aburrido») y los numerosos conflictos y luchas en las que se enfrentan personajes y equipos unos contra otros, usualmente auxiliados por magias y poderes (dones y capacidades extraordinarias) propios y ajenos.

Parte de este entusiasmo tiene que ver con las identificaciones que construyen los chicos, cada cual con distintos personajes y por distintas razones y sentimientos, no siempre conscientes o confesables en público («no sé por qué», «no sé explicarlo»).

Juegan a su favor la naturaleza de los personajes del género *manga*. Primero porque son chicos y adolescentes más o menos comunes, como ellos, aun si con poderes, que pueden tomarse simbólicamente como las características y capacidades especiales de cada uno. También porque los orígenes e historias de los personajes, historias usualmente duras (guerras, abandono, muerte de un familiar, violencia, relaciones problemáticas), que o bien encuentran eco en las historias propias o en su horizonte de posibilidades, sus miedos, o bien por una disposición y capacidad de solidarizarse y sentir empatía. Como manifiesta el siguiente diálogo entre Lucy y Mirajane: «Nosotros, los magos de *Fairy Tail*… todos…cargamos con algo… una herida …un dolor, un sufrimiento…incluso yo… ¡¿eh?!» (Mashima, 2017: 121-123).

El hecho de que los personajes se construyan y existan en vínculos y en grupos (equipos, gremios, banditas) les da la posibilidad de imaginarse y construirse vicariamente —y de manera «segura»— en grupos (modelizantes, protectores) sin sacrificar la construcción de una personalidad. En un aparte, antes de comenzar el Capítulo 3, el autor explica a los lectores por qué se formaron los gremios: «porque el mundo está lleno de peligros…¡ir todos juntos podía ser una solución! Por esta razón, todas las personas que tenían el mismo objetivo comenzaron a agruparse» (Mashima, 2017: 134).

Contribuye asimismo que los héroes y antihéroes de estas historias sean contradictorios, ambiguos, inestables: «como nosotros». Más aun, varios de los chicos se identifican con los personajes y las razones menos pensadas: «porque siempre está para la joda y es harto tonto», «porque [Grey] es fría», «porque [Ezra] por un lado es serio pero por el otro lado bromea», «porque [Natsu] no controla su genio», «está para la pavada, como nosotros». Esto se corresponde con lo que afirma Papalini (2006) en cuanto a que los personajes, «se equivocan, tienen malos sentimientos, sienten impulsos eróticos, pareciéndose notablemente a sus públicos y sus vivencias» […] «lo cual

facilita la identificación con los personajes centrales» (en Cobos 2010: 14).

Varios chicos se identifican también con algunos de los villanos sin ningún sentido de culpa, y en general hasta con cierto placer, que puede ser genuino o meramente transgresor, performático: «me gustan sólo por el hecho de ser malos». Pero como decíamos, también puede tomarse como expresión y elaboración de circunstancias de vida y estados y procesos psicológicos en curso. Esta identificación a veces va acompañada por explicaciones o justificaciones acerca de aspectos o giros de la trama que revelan el origen y la razón del carácter del personaje y su maldad, como contracara de la aversión hacia sus antagonistas (favorecidos por el autor y la trama). Otras veces, se pone de manifiesto el malestar que resulta del poco desarrollo de estos personajes «malos» («no nos dicen por qué fulano es así», «no se profundiza», «no se complejiza», etcétera), lo que provoca o revela una curiosidad insatisfecha, un actitud inconforme y exigente. También expresa otra configuración sensible y moral, y un sentido de justicia poética contra el esquema «siempre ganan los buenos» («porque más tarde o temprano los villanos siempre pierden»), lo que pone en cuestión todo el esquema de la épica, la aventura clásica y el propio melodrama.

Resuenan aquí la respuesta que Brecht (1973) dio a Lukacs respecto a las virtudes del modo indirecto o fantástico de plantear lo real (otra forma de entender el realismo) así como la teoría de la novela del segundo, subrayando la naturaleza problemática del héroe de la novela y su búsqueda «degradada», poseído por demonios varios (Lukacs, 2010: 85, 86) a causa de «la ruptura insuperable entre el héroe y su mundo» (Goldmann, 1975: 16) pues su circunstancia y trayectoria biográfica tiene lugar en «un mundo que se ha desintegrado» (Lukacs, 2010: 12).

Contra las leyes del melodrama tradicional (Martín-Barbero, 1987: 128) y a la vez abrevando en la fuente de la novela de aventuras y las novelas de caballería, los personajes protagónicos —no solo los villanos—, e incluso las divinidades espíritus o fuerzas, también tienen historias intricadas y ambiguas, en todo sentido, como en los casos de Natsu, Lucy, Ezra, el propio Happy, el gato alado, que se van revelando a lo largo de los episodios, y que los chicos conocen y nos recuerdan sus facetas oscuras, sus orígenes *non sanctos*.

Parte de la construcción de preferencias e identificaciones con los personajes responde a un ideal de belleza o de perfección clásico, épico, que los chicos comparten con la propuesta hegemónica en cuanto a los modos de representar a los personajes —el aspecto idealizado y apolíneo de la juven-

tud, su entronización y elevación al nivel de semidioses—, siendo este un asunto donde, como en el resto de la sociedad, no hay un cuestionamiento de los atributos físicos, psicológicos, afectivos o comportamentales que se asocian a «la belleza» y a «la perfección» del cuerpo. Estas identificaciones no tienen por qué obedecer al género de los personajes, de tal modo que hubo chicas que se identifican con un héroe varón, aunque no encontré el caso contrario.

Por último, *Fairy Tail* no escapa a la característica, propia de las historietas *manga shônen*, y que hacen a la etapa de desarrollo del público al que apunta y busca interesar, de representar personajes y escenas de seducción y de contenido sexual, en diverso grado. Esto incluye el aspecto de los personajes: chicas atléticas, piernas largas, senos voluminosos, faldas muy cortas, y chicos igualmente esbeltos, con el torso desnudo, los músculos de brazos y vientre bien marcados, para nada distante de la representación idealizada del cuerpo humano propias de la antigüedad clásica (Sennett, 1997). También, situaciones duras, unas veces extremas o límites, otras al borde (intercambios sexuales voluntarios, engaño, secuestro de chicas para ser vendidas, insinuación de abuso, etcétera).

A manera de ilustración, al comienzo de la historia, al llegar a la ciudad de Hargeon, Lucy va a una tienda a comprar una llave mágica. Mientras flirtea con el vendedor —un viejo— y el dibujo subraya la cremallera muy abierta de su escote y sus senos voluminosos, ella le pregunta «¿me haría un descuentito?». En la página siguiente Lucy se aleja molesta: «Me lo rebajó sólo mil jewels… ¡¡¡Mi encanto vale apenas mil jewels!!!» [Mashima, 2017: 13]).

Algunas pocas páginas más adelante, Lucy es persuadida y engañada por un chico apuesto y literalmente «encantador», para asistir a una fiesta en un barco que pronto revela ser un barco de piratas en donde se droga y esclaviza a las jovencitas: «desde un principio te traje acá con la intención de convertirte en mercancía», le dice el galán y falso mago (Mashima, 2017: 40).

También hay escenas de desnudez en público (en tono de broma, trasgresión o travesura), como cuando en una pelea general en una concurrida cantina Natsu le quita a su amigo Grey su única prenda, un calzoncillos a rayas, delante de todas las chicas (Mashima, 2017: 96); o de relaciones románticas o sexuales entre personajes, en distintas combinaciones, que lo acerca al género *ecchi* («picante») y que como explica una de las jóvenes, «donde pasa algo inesperado» o «algo que se malinterpreta»; expresiones que buscan, además, imponer una distancia con el modo en que otros,

menos competentes —los adultos— ignoran o niegan estos otros mundos y malentienden estas historias y lenguajes.

En cuanto a la representación de mujeres y varones, algunas chicas señalaron que preferirían que los personajes femeninos no estuvieran tan sexualizados, ni fueran tan perfectos y tuvieran tan poca ropa, aunque al ser consultadas respecto a la representación de los varones, dijeron «a los jóvenes dejalos, así están bien» (risas).

d) Otras de las razones por la que los chicos leen estas historietas es porque, además de representar y simbolizar de forma más o menos velada historias, vivencias, ansiedades y dilemas propios, también les permiten elaborar un mapa moral y afectivo y un repertorio de situaciones dentro de los cuales instalarse, desarrollar la empatía —elaborar simbólicamente sus vivencias—, y por supuesto, también en el que ensayar y poner a prueba, vicariamente, sus personalidades en formación, sus valores y sus convicciones.

Estos mapas de personajes, situaciones, posiciones y acciones será objeto de un tratamiento más o menos personalizado que hace posible procesos simultáneos de individuación, de socialización y agrupamiento; procesos que ocurren en el tránsito ida y vuelta entre la lectura y la socialización y el intercambio entre pares.

Valga traer aquí nuevamente lo apuntado por Gramsci respecto a las conversaciones de las clases populares en las veredas, corredores y porterías, o en los comedores y otras instancias de sociabilidad obrera, en torno a los episodios del folletín, o las conversaciones que tienen lugar en los cafés, clubes literarios, tertulias y salones del s. XVIII como correlato del desarrollo de la prensa periódica, editoriales y librerías que describiera Habermas (1981) en su historia de la constitución de la esfera pública burguesa. Ambos son ejemplos de una sociabilidad y unos procesos de mediación y formación de una conciencia, de una subjetividad, y en última instancia, de una clase social (E. P. Thompson, 1989) —en el primer caso de las clases populares, en el segundo de la burguesía—.

En cuanto a los valores que se realzan, todos están de acuerdo en que el *leit motiv* de *Fairy Tail* «es la amistad». También, el valor del grupo de amigos y la hermandad, y la solidaridad y ayuda entre ellos, y que Mashima realza en su explicación del nacimiento y razón de ser de los gremios. La historieta «favorece el fortalecimiento de los vínculos» entre los personajes, pues «son como una familia», dicen los chicos. Esto no evita que se peleen entre ellos —como sucede constantemente, dando lugar a tensiones y ri-

validades recurrentes— «aunque después se arreglan», porque «son como peleas entre hermanos, son peleas bobas»— consienten lúcidamente. Otro valor apreciado es la resiliencia y la fortaleza de los personajes.

Finalmente, parte de la identificación y de la lectura como acontecimiento de la vida propia tiene que ver con los dispositivos de rebajamiento, acercamiento y actualización propios de los géneros cómico-serios, que atentan contra la distancia épica (Bajtín 1990, 2003), y en los que el léxico y la acentuación también juegan su papel. Además de presentar un relato verbal y gráfico ajustado a una psicología y una sintaxis adolescente, el lenguaje con modismos rioplatenses y plebeyos agrega otro grado de familiaridad y atractivo: «¿Qué onda con este?», «¡Se morfó el fuego!» (Mashima, 2017: 65), «¿qué estás diciendo, pendejo?» (:81), «¿Otra vez armaste quilombo?» (:90), «¿Chabón, de dónde sacaste esa chica tan linda?» (…) «[Voy] a buscar laburo, no tengo un mango» (:113).

e) En cuanto a las críticas y exigencias que interponen los lectores, ya se mencionaron dos: «que no ganen siempre los buenos» y el requerimiento de «un mayor desarrollo de los personajes y de sus historias», «especialmente la de los villanos», pero no solamente.

De un modo casi unánime, se señaló un cansancio y frustración respecto a ciertas fórmulas, de las que «se abusa», como por ejemplo el recurso de pedir prestado la magia o el poder de otros (de un amigo, de una divinidad), o de que a la larga el héroe siempre venza y gane las muchas batallas.

Dicho esto, la historieta también ofrece una variante paródica del héroe salvador, que presenta el atractivo de la humanización y equiparación del héroe al lector. Así, por ejemplo, repetidas veces cuando Natsu (el héroe) pretende ayudar o salvar a alguien, o falla o se excede, interviniendo otras fuerzas en su lugar, aunque justificándose su buena disposición, una disposición quijotesca. Cuando intenta rescatar a Lucy de los piratas traficantes de jóvenes, Natsu-héroe-salvador irrumpe en escena, se cae y rompe todo, sin lograr nada. En otra oportunidad, cuando Natsu usa su poder de fuego para derrotar a los piratas, sin querer —torpemente, o sin poder controlar su ira y su poder— incendia todo el puerto y causa tal desastre que lo sale a perseguir un ejército entero. Este es un rasgo de los géneros cómico-serios donde lo serio es tomado en broma, desestabilizado, reenmarcado y presentado de manera degradada, esperpéntica, risible.

Del mismo modo, cuando Lucy busca ayuda de Acuario, diosa o espíritu del agua, a pesar de su belleza y contra todo pronóstico, lejos de ser un

ser bondadoso y acogedor (pensemos en un hada madrina), esta expresa su irritación, la maltrata («qué nena más escandalosa»), le advierte que no la moleste más y la amenaza («la próxima vez que me pierdas la llave, te mato» [Mashima, 2017: 51), pareciéndose más a una madrastra —o madre superada— que al «espíritu celestial» o ángel guardián que invocó para que la auxiliara. Al término del Capítulo 1, uno de los integrantes del Consejo los defiende: «Sin duda son unos idiotas pero también es un hecho que muchos de ellos tienen gran talento» (:81); «sin esos idiotas…este mundo sería muy aburrido» (: 82-83).

Conclusiones provisorias

Una vez que, alejándonos del trillo, esto es, del modo de producción de la práctica disciplinaria normal, nos aventuramos en el territorio más desconocido y en parte ajeno de la literatura popular —este trabajo es apenas un paso en esa dirección— sobrevienen una serie de problemas a sortear: el concepto del literatura popular, la construcción del objeto, el modo en que el sentido depende de lectores y lecturas, el papel que juegan soportes, medios, formas, nuevas capacidades y competencias, el modo en que las distintas instancias de traslación y mediación reterritorializan y alteran estos relatos, dificultades metodológicas varias. Su contracara es la experiencia siempre gratificante del conocimiento, del descubrimiento, de la revisión conceptual, de la comprensión más a fondo y sutil de la literatura, la cultura, la sociedad.

Acostumbrados como estamos a enfocarnos en la obra como expresión del autor, o la práctica de analizar textos sin atención a contextos, lecturas situadas o lo que los lectores leen y hacen con los textos —terminándolos de escribir, haciéndolos significar, incorporándolos a sus vidas—, confieso que siempre es difícil renunciar a repetir esos gestos, convertidos en *habitus* y evitar la exégesis propia (olvidándonos que somos apenas un lector, haciendo su juego como cualquier otro) en vez de ir en busca de cómo otros leen esos textos, cómo «juegan» con ellos o los interpretan y «tocan» los otros (Barthes, 1971; Eco, 1992): sus asiduos y más competentes lectores, su comunidad de lectores.

Sin embargo, como advierten la antropología, la «historia desde abajo» o la hermenéutica, ello no significa que debamos silenciarnos y renunciar a la lectura, el análisis y la interpretación crítica propia de esos textos y de esas

otras lecturas. Pero sí nos obliga a tomar en cuenta los textos que terminan de escribir los lectores, entendidos en sus propios términos y categorías, desde sus vidas situadas, tomando en cuenta los marcos y modos en que los lectores los hacen suyos, y en ese proceso revelando al menos una parte de sus experiencias, perspectivas, fantasías, temores, valores, ideas.

Somos conscientes, por supuesto, que lo que los chicos dicen no agota ni las posibilidades del texto ni tampoco da cuenta enteramente del modo en que esta literatura entra en sus vidas, donde no todo ocurre en el plano de lo consciente y lo articulado verbalmente por ellos. Por eso, aun partiendo de estos textos y estas lecturas, es preciso realizar la tarea adicional de un análisis y reflexión crítica que sea capaz de ir más allá de lo dicho, o cuando menos tratar de interpretar y extrapolar lo dicho con otras consideraciones y textos, para hacerlo decir y revelar otras cosas.

En cualquier caso, aun un acercamiento exploratorio como este comienza a hacer visible, legible y comprensible todo un *otro archipiélago literario* que para sorpresa nuestra —debimos haberlo prefigurado— tiene numerosos vasos comunicantes e intersecciones con distintos fenómenos, formaciones y tradiciones literarias y extraliterarias, lo que habla de la complejidad y espesor de literaturas que suelen pensarse erróneamente como «no literarias», carentes de valor literario y de cualquier otro tipo de valor (estético, social, ético, político).

También permite hacernos una mejor idea de los modos en que la literatura y la lectura realizan tareas de socialización e individuación y se entretejen con la formación de subjetividades individuales y colectivas, al tiempo que ponen en evidencia procesos enraizados en circunstancias y estructuras específicas de nuestras sociedades, de nuestro tiempo. No sin fisuras y desgarramientos de sentido, puesto que muchas cosas que aparecen en esta literatura no siempre son trasladables de un lugar a otro, de una sociedad a otra, o pasibles de ser puestas en lenguaje.

Sin embargo, y puesto que esta literatura recurre a convenciones bastante establecidas en el universo imaginario de los relatos fantásticos a los que se accede a través de diversos medios y géneros (cuentos infantiles, novelas juveniles, películas de aventuras o de ciencia ficción), volvemos a insistir sin arriesgar demasiado que tales arquetipificaciones funcionan como un lenguaje simbólico o vocabulario común, de pasaje, mediante el que aparecen encriptadas historias, ideas, sentimientos, vivencias biográficas, sociales, muy reales, por las que atreviesan lectores de distintas sociedades y culturas.

Contra la idea del efecto de masificación y pérdida de la capacidad de

lectura o del sentido crítico de la cultura y de la sociedad, no deja de ser esperanzador el modo en que si bien indirectamente —fabulosa o fabuladamente— esta literatura registra la realidad, de maneras a veces cruda y desnuda, pero también crítica, por efecto de la caricatura, la parodia, el humor, la ironía. También, el modo reflexivo, profundo y crítico en que los chicos piensan y hablan de estos textos —sus tramas, personajes, motivos, símbolos, formas, sintaxis—, al menos en un segundo momento, luego de una primera lectura quizás más entregada, placentera —desguardada—, como toda primera lectura. Lo que no quiere decir que no persistan, incluso para estos lectores competentes, zonas de ilegibilidad, de inconciencia, de lectura acrítica, que es el plano del sentido común —lo dado por sentado y naturalizado— donde se manifiesta y se actualiza la hegemonía y la ideología hace su trabajo.

De todas maneras, se trata definitivamente de una literatura con un importante grado de complejidad y riqueza que exige ser desentrañada. También de profundidad, que se deja recorrer sólo una vez que dejamos de lado los prejuicios, o sorteamos las falsas apariencias e impresiones, y adquirimos cierta competencia y capacidad (los que no estamos acostumbrados a ella). Complejidad y profundidad que se corresponden, decíamos, con los dilemas y problemas de los lectores populares —en este caso, adolescentes de los barrios de la periferia de Montevideo— y que hacen a la atracción y al apasionamiento, a veces extremo y obsesivo, de los chicos por esta literatura y sus alrededores (clubes, juegos, encuentros, disfraces, *merchandising*), en la medida que les permite modelizar el mundo y las situaciones a que se enfrentan, ofreciéndoles una serie de situaciones y posiciones devenidas en lugar y ocasión para hacer experimentos y ensayos imaginarios de personalidad (Petit, 2006). Sus lecturas heterogéneas, personalizadas, heterónomas, ponen en evidencia los modos en que cada cual pone en relación sus lecturas con sus vidas, planes y expectativas, y de hecho, cómo deciden y elaboran su proyecto vital (Appadurai, 2000).

Este ejercicio pone de relieve un universo literario paralelo que aunque contiguo y lindante con la cultura oficial, prospera por su naturaleza centrífuga y contraria al universo letrado y a la ideología, el programa y las prácticas educativas, incluido el currículo y las prácticas de lectura oficiales: por sus temas y contenidos, los géneros literarios cultivados, el valor y los usos asignados, la manera de hacerlos suyos, y las formas de leerlos, incluida la constitución de comunidades, redes y nuevos rituales urbanos, como la práctica de disfrazarse o asistir a eventos como *Montevideo Comics*

y otros similares. Naturaleza contestataria que, por supuesto, no escapa a ser capturada, estimulada y capitalizada por diferentes actores y fuerzas.

Por esto, es preciso volver a subrayar la compleja ecuación política, siempre indeterminada en sus resultados, que signa todo el fenómeno del *manga* en la vida de los adolescentes de la periferia montevideana, que en tanto práctica subalterna está enmarcada por una situación de penetración y atravesamiento, en múltiples direcciones, de diverso origen, que se conjugan en la construcción cotidiana de una hegemonía siempre inestable y precaria: la política cultural japonesa, el mercado editorial transnacional, formaciones, contenidos y movidas culturales y ideológicas globalizadas, lenguajes, tecnologías y dispositivos de toda clase (libros, prensa, radios, televisores, computadoras, celulares), agencias y políticas de Estado, organizaciones de la sociedad civil de diversa índole (deportivas, religiosas, políticas, etcétera), relaciones familiares, sociales, económicas, laborales.

Este marco, que en parte provee el anclaje y delimita un horizonte de posibilidades y fuerzas actuantes, no tiene la última palabra, si bien condiciona no es determinante, como no lo es tampoco absolutamente el dato de nacer o vivir en determinada familia o barrio. Todo ello junto, todo ese sistema complejo, contradictorio, dinámico y en desequilibrio, por supuesto, sí constituye el vocabulario y la gramática que ciertamente informa y hasta cierto punto regula el deseo, la acción, el pensamiento y la producción de las clases sociales, los grupos o las personas. Pero estos conjugarán de modo diverso el curso de sus vidas, en el ejercicio de su creatividad y haciendo uso de mayores o menores márgenes de libertad y recursos que la vida también nos reserva y la sociedad nos asigna, aun si de manera modesta y desigual.

Y en este sentido, nuevamente, el significado y el valor no reside en el texto social sino en cómo lo leemos, lo interpretamos y lo que hacemos con él, construyendo sociedad y a nosotros mismos en el proceso, y también cuestionando y desafiando el orden. Atender a las mediaciones culturales que enmarcan y constituyen el terreno de la vida de las clases populares, pasa por prestar atención a las estructuras y las acciones del poder pero sin perder de vista los modos en que las personas y los grupos —las clases subalternas— actuan, crean y transforman el mundo, hacen su propia contribución e imprimen su sello. Ello requiere de nuestra parte un esfuerzo de atención a las prácticas a través de lo que todo esto sucede, y de aquí nuestro interés en estas y otras prácticas simbólicas populares.

No pretendemos con este trabajo agotar el problema de la literatura popular y de su estudio, ni dar cuenta de todas las posibilidades que se

pueden abrir al análisis y la crítica. Nos damos por satisfechos si conseguimos problematizar el modo tradicional y oficial de pensar la literatura y el quehacer disciplinario, y sobre todo, abrir líneas de investigación sobre un conjunto de nuevas prácticas y procesos culturales emergentes indicativos y constitutivos de nuestra cultura y nuestra sociedad (de los cuales la lectura del *manga* es apenas uno entre muchos)[45], y sensibilizar acerca de la necesidad de elaborar otros modos de acercamiento a la literatura popular, o a la literatura a secas entendida de un modo más abarcativo.

BIBLIOGRAFÍA

Achugar, H., **Radakovich**, R., **Rapetti**, S., **Dominzain**, S. (2007). *Cultura en situación de pobreza: Imaginarios y consumo cultural en asentamientos de Montevideo*. Montevideo: Observatorio Universitario de Políticas Culturales, FHCE-UdelaR.

_____ (2002). *Imaginarios y consumo cultural: Primer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural 2002*. Montevideo: Programa de Políticas Culturales-FHCE-UdelaR/Trilce.

Adorno, T. (1993). «Tiempo libre» (54-63), *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Aguilar, D. (2005). «Del manga al animé». *Primeras Noticias. Revista de literatura* Nº 208, 55-66.

_____ (2012). «El manga en Argentina» (1-9) (Web)

Alabarces, P. (2008). «Un destino sudamericano: La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina» en Alabarces, P. y G. Rodríguez, Comps., *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular.* Buenos Aires: Paidós.

_____(2012). «Transculturas pospopulares: El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas», *Cultura y representaciones sociales* 7 (13) 7-39.

Alabarces, P., **Valeria**, A. (2016). «Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares» (13-22), en *Versión. Estudios de comunicación y Política* Nº 37.

Alabarces, P., **Rodríguez**, M. G., Eds. (2008). *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce/Fundación de Cultura Económica.

Baccarini, E. (2015). «El enunciado y el panel: Un acercamiento a la textualidad del cómic». *Lengua y Habla* 19, 253-266.

45 En otro estudio, realizado en paralelo en el Liceo Nº49 de Punta de Rieles, nos enfocamos en las prácticas de escucha de canciones, difíciles de aislar y extraer del *continuum* sensorial o constelación cambiante que estructura la forma de experimentar la cultura, de organizar la sociabilidad y de elaborar la subjetividad.

Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fundación de Cultura Económica.

_____ (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial

_____ (1989). «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela» (237-409), *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Barthes, R. (1971) «De la obra al texto» (73-82), *Revue d'Esthetique*, núm, 3, 1971.

Benjamin, W. (1970). «El autor como productor» (77-97), *Brecht: Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.

Bermúdez, T. (1995). *Mangavisión. Guía del cómic japonés*. Barcelona: Glénat.

Berndt, J. (1996). *El fenómeno manga*. Barcelona: Martínez Roca.

Bobes, C., **Baamonde**, G., **Cueto**, M., **Frechilla**, E., **Marful**, I. (1995). *Historia de la teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual.* Buenos Aires: Editorial Montressor.

Brecht, B. (1973). «Resultados del debate sobre el realismo en literatura» en *El compromiso en literatura y arte, Historia, Ciencia, Sociedad 102*. Barcelona: Península.

Carrión, J. (2019). «¿Por qué los superhéroes están conquistando el mundo?» En: *New York Times* (14 de mayo de 2019)

Cavallo, G., **Chartier**, R., Dir. (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental.* Madrid: Taurus.

Chartier, R. (1999). «Historia del libro e historia de la lectura», en *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

Cobos, T. L. (2010). «Animación japonesa y globalización: La latinización y la subcultura otaku en América Latina», en *Semiótica y comunicología* nº 72, Razón y Palabra: 1-28.

Cortez, E., **Gómez**, L. (2015). «Hispanismo y hegemonía en las Américas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 41, Nº 82, 9-20.

Cornejo Polar, A. (1978). «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año iv nº 7-8, 7-21.

Darnton, R. (1987). «Los campesinos cuentan cuentos. El significado de Mamá Oca», *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

De Cabo Baigorri, M. (2014). «El manga, su imagen y lenguaje, reflejo de la sociedad japonesa», *Espacio, tiempo y forma* Serie V Historia Contemporánea 26, 355-375.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Las artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

_____. (2009) *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

De León, E., Coord. (2004). «Sociabilidad juvenil, subculturas y educación media superior» en *Cultura juvenil y Educación Media Superior*. Cuaderno de Trabajo Nº 26. Montevideo: anep.

Díaz Agudelo, J. N. (2009). *Formas emergentes de la literatura: El fanfiction desde los estudios literarios. Tesis de Grado*, Pontificia Universidad Javeriana.

Diviani, R. (2016). «La crítica a la historieta en Argentina en los años sesenta y setenta. Entre la semiología y los estudios de la «cultura popular». *Comunicación y sociedad*. Nueva época Nº 26, 145-170.

Dorfman, A., **Mattelart**, A. (1985). *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Dussel, Enrique (2000). «Europa, Modernidad y eurocentrismo» (41-54) en Edgardo, Lander, *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso-Unesco.

Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fundación de Cultura Económica.

_____ (2006). *La estética como ideología*. Madrid. Trotta.

Eco, U. (2012) *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

_____ (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.

Espíndola, F., **Leal**, G. (2007). *¿En qué barrios de Montevideo se redujo la pobreza y la indigencia? El territorio como factor que también explica el acceso a oportunidades*. Montevideo: IM-Observatorio Montevideo de Inclusión Social.

Faya, S. (2011). «La sexualidad en el manga» *Siglo Nuevo*: 16-18.

Filardo, V., Coord. (2008). *Subculturas juveniles*. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de la República-Uruguay.

_____, Coord. (2002). *Tribus urbanas en Montevideo. Nuevas formas de sociabilidad juvenil*. Montevideo: Trilce.

Filardo, V., **Merklen**, D. (2019). *Detrás de la línea de la pobreza. La vida en los barrios populares de Montevideo*. Buenos Aires: Pomaire/Gorla.

Fish, S. (1987). «Is There a Text in This Class?» (303-321) en *The authority of interpretative communities*. Massachusetts: Harvard University Press.

Foster, D. W. (1989). *From Mafalda to Los Supermachos. Latin American Graphic Humour as Popular Culture*. Londres: Lynne Rienner Publishers.

García Canclini, N. (2018). «La cultura internacional-popular en el siglo xxi», *Ciências Sociais Unisinos* 54(2): 161-166.

_____ (1990). «Géneros impuros: grafitis e historietas» en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.

García Canclini, N., **Gerber**, V., **López Ojeda**, A., **Nivón**, E., **Pérez Camacho**, C., **Pinochet**, C., **Winocur**, R. (2015). *Hacia una antropología de los lectores*. México: UAM-Iztapalapa.

Gasca, L., **Gubern**, R. (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.

Gavirati, P. (2009). «El animé como medio para la comunicación intercultural. ¿Una nueva vertiente de la identidad niqueyeña argentino-japonesa?». XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Ginzburg, C. (1999). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik.

Gramsci, A. (2000a). «Problemas de la cultura nacional italiana. 1. Literatura popular». *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 6. Cuaderno 21 (XVII). México: Era.

_____ (2000b). «Observaciones sobre el «folklore»» (201-207) en *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 6, Cuaderno 27 (XI). México: Era

_____(1981). <#156> Folklore [canción popular] (361) en *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 2, Cuaderno 5 (IX). México: Era.

Godzich, W., **Spadaccini**, N. (1987). «From Discourse to Institution», The Institutionalization of Literature in Spain, *Hispanic Issues* nº 1, 9-37.

Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ayuso.

Gravett, P. (2006). *Manga. La era del nuevo cómic.* Madrid: Kliczkowski.

Gubern, R.(1974). *El Lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.

Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la esfera pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hall, S.(1993). «Encoding/decoding» (90-103) en Simon During, Ed. *The Cultural Studies Reader*. New York: Routledge

_____ (1984). «Notas sobre la deconstrucción de lo popular», en Ralph Samuel, Ed. *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Instituto Nacional de Estadística (2020). *Estimación de la pobreza por el método de ingreso 2019*. Boletín técnico. Montevideo: INE.

Iturralde, A., **Altmann**, L. (2018). *Fractura social y nueva pobreza urbana en Montevideo (2007-2016)*. Montevideo: Centro de estudios para el Desarrollo.

Katzman, R. (2001). «Seducidos y abandonados: el aislamiento social de los pobres urbanos» (171-189) *Revista de la Cepal* nº 75.

Katzman, R., **Retamoso**, A. (2005). «Segregación espacial, empleo y pobreza en Montevideo» *Revista de la Cepal* nº 85.

Lagos, G. (2011). «La revista *¡Guacho!* y el debate sobre la identidad uruguaya», *Revista Iberoamericana* Vol. lxxvii (2011) nº 234: 215-224.

Layer, S. (2010). «An exploration of Japan's soft power. A case study». Web.

Lukacs, G. (2010) *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Mainero, G., **Costa**, J. (2012). *La historieta en el Uruguay. Vol I. Un viaje en el tiempo. 1890-1955*. Minas: Ediciones Buenos Amigos.

Mashima, H. (2017). *Fairy Tail* Vol. 1. Buenos Aires: Editorial Ivrea.

Martín-Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones. Barcelona: Gustavo Gili.

Massotta, O. (1968). *Literatura dibujada*. Buenos Aires: Summa, Nueva Visión.

_____ (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Editorial Paidós.

Merino, A., Coord. (2011). *Entre el margen y el canon: pensamientos discursivos alrededor del cómic latinoamericano, Revista Iberoamericana* Vol. lxxvii (2011) nº 234.

Merklen, D. (2016). *La biblioteca en llamas: Cuando las clases populares cuestionan la sociología y la política*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.

McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art.* Nueva York: Harper Perennial.

Nivón, E. (2015). «Diversos modos de leer. Familia, escuela, vida en la calle y recursos digitales», *Hacia una antropología de los lectores*. México: UAM-Iztapalapa.

Noriko, A. (2005). *Let's Draw Manga Fantasy*. Gardena, California: Digital Manga Publishing.

Norris, M. (2010). «Exploring Japanese Popular Culture as a Soft Power Resource», *Inquiries Journal/Student Pulse,* Vol. 2, nº 5.

Ogoura, K. (2012). «From Ikebana to Manga and Beyond: Japan's Cultural and Public Diplomacy Is Evolving». Global Asia. *A Journal of the East Asia Foundation* Vol. 7, nº 3.

Ortiz, R. (1994). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Papalini, V. (2006). *Anime: mundos tecnológicos, animación japonesa e imaginarios social*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Petersen, R. (2011). *Comics, Manga and Graphic Novels. A History of Graphic Narratives*. Santa Bárbara, Cal.: Praeger.

Petit, M. (2006). «Lectura literaria y construcción de sí mismo», Conferencia leída en Buenos Aires en mayo de 2000 (41-66), en *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: FCE.

Pintor Iranzo, I. (2017). *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Barcelona: UAB.

Poblete, J. (2017) «La lectura popular: Entre la biblioteca y la hoja suelta», *Taller de Letras* nº 61, 51-64.

_____ (2017). «Qué es, qué fue y cuál es el futuro de la lectura» *Orbis Tertius* Vol. xxii, nº 26.

Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires/Barcelona: Grupo Editorial Norma.

Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.

Remedi, G. (1992). «Esfera pública popular y transculturadores populares» en Hernán Vidal, Editor. *Hermenéuticas de lo popular*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

_____ . (2004) «The Production of Local Public Spheres: Community Radio Stations», en Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo, Editores, *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham: Duke University Press.

_____ . (2014) «El apagón cultural y la música tropical uruguaya: Pailas, güiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata» *Studies in Latin American Popular Culture* 32, 3-30.

_____ . (2016) «Ecosistema cultural y culturas «sin valor»», en Caldes, Lucía, Coord. *Salirse de la línea*. Montevideo: Centros MEC.

_____ (2019). «La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones», Dossier *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Segunda Época. Vol. iii, nº 2, 2-9.

Rodríguez, M. G. (2019). «Mapas y cartografías descentrados. Desafíos, balances y aportes en los estudios en Cultura Popular-Masiva en la Argentina», en Dossier *Encuentros Latinoamericanos*, 2da. Época. Vol. iii, nº 2,10-30.

Sánchez, R. (2000) *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*. Montevideo: Taurus-Universidad Católica.

Sánchez Escalonilla, A. (2009). «Fantasía de aventuras: La exploración de universos fantásticos en literatura y cine», en *Comunicación y sociedad* Vol. xxii, nº 2, 109-137.

Schroff, S. (2019). «An alternative universe? Authors as copyright owners. The case study of Japanese Manga Industry» (125-150), *Creative Industries Journal*. Vol. 12, nº 1.

Scolari, C. (1999). *Historietas para sobrevivientes*. Buenos Aires: Colihue.

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Sotelo, M. A. (2013). «La historieta como objeto de estudio», en *Pacarina del Sur* Año 5 Nº 17 (Web)

Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro.

Thompson, E. P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica/Grijalbo.

Thompson, J. B. (1996). «La teoría de la esfera pública» *Voces y cultura* nº 10 Barcelona.

Valenzuela, A. (2014). «La otra herencia de los 90. El manga argentino vive su edad dorada», Suplemento *No, Página 12*, 27 de noviembre de 2014 (Web).

Varela, M. (2010). «Intelectuales y medios de comunicación», en Carlos Altamirano (Ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz.

Vidal, D., Dir. (2017). *Las lecturas de los trabajadores metalúrgicos*. Montevideo: cesam-Colección Cassina.

Vidal, H. (1976). *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Hispamérica.

Vidal, H, Ed. (1992). *Hermenéuticas de lo popular.* Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Wellek, R., Warren, A. (1959). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

_____ (2001). «Culture is Ordinary», en John Higgings, Ed. *The Raymond Williams Reader*, Oxford: Blackwell.

Winocur, R. (2015). «Prácticas tradicionales y emergentes de lectoescritura en jóvenes universitarios», *Hacia una antropología de los lectores.* México: uam-Iztapalapa.

Zubieta, A.M., Dir. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a todos los chicos de 1º y 2º del liceo Espigas de Puntas de Manga que como parte de sus actividades co-curriculares realizadas entre 2018 y 2019 me recibieron con curiosidad y buena disposición para conversar acerca de sus prácticas culturales cotidianas y sus formas de uso del tiempo libre (sus lecturas, la música que escuchan y bailan, los juegos, las películas que miran) y que luego participaron de las instancias de taller centradas en *Fairy Tail*, y cuyas lecturas y apreciaciones constituyen la parte jugosa de este trabajo. En segundo lugar, a Álvaro Domanda, bibliotecario en dicha institución, y a los docentes de música, idioma español y literatura del liceo Espigas de Punta de Manga: Mario Villagrán, Graciela Munguía y Romina Serrano, sin cuyo entusiasmo, aliento y colaboración este proyecto no habría tenido lugar. Especialmente a Mario, quien al igual que tantas otras veces, siempre ha respaldado y ayudado a implementar distintos proyectos de similar naturaleza. A las autoridades del liceo: Ernesto Egaña, su Director, y Germán Somma, psicólogo y también integrante del Equipo de Dirección. Quiero dejar constancia y expresar mi reconocimiento a Joanna Pereyra, estudiante de la licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, y que en el marco del seminario de grado Poéticas/prácticas literarias subalternas/fronterizas (2017) realizó un original estudio monográfico titulado *Transculturación de rasgos del manga: Powah Deluxe* (2018), y que, aun siendo de carácter exploratorio y preliminar, es rico en apreciaciones y aportes bibliográficos, algunos de los cuales resultaron muy útiles y orientadores a la hora de aproximarme a esta literatura y embarcarme en este trabajo.

Revistas de carnaval

Deseos hegemónicos y cuerpos subalternos bailan la danza de todes[46]

4

Lucía Naser

Entrando en escena

Las revistas de carnaval son una categoría del carnaval uruguayo difícil de clasificar; hermanas de la comedia musical, nietas de las *troupes*, parientas lejanas de las revistas porteñas y del musical norteamericano, en diálogo con el Reglamento del Carnaval Uruguayo que las define como un género donde la alegría, la danza, la música son algunos de los elementos primordiales.

Revista *House*, 2020.Fuente: DAECPU, fotógrafo José Arisi.

Las revistas de carnaval constituyen una tradición pero buscan a la vez la innovación como una de sus motivaciones principales. Sus claves estéticas

46 Un antecedente de este artículo fue la ponencia «Revistas de carnaval: influencias, comunidades y contaminaciones. Cultura popular, estética hegemónica y transculturación espectacular entre los escenarios híbridos de febrero a la cartelera anual montevideana», presentada en las jornadas de investigación de FHCE, en 2019.

y sus nodos discursivos integran recursos de la cultura hegemónica o *mainstream* pero realizadas en el escenario popular del carnaval uruguayo y de los tablados montevideanos. Cumplen en este sentido un rol transculturador[47] (Rama 1982), pues recrean en claves y cuerpos locales y populares, estéticas y tendencias hegemónicas provenientes o en diálogo con centros culturales como EEUU y Buenos Aires, siendo tanto su público como sus hacedorxs integrantes en su mayoría de las llamadas clases subalternas o populares.

Las revistas nuclean y a la vez forman a artistas que se tornan profesionales, a *amateurs* que performan espectáculos de calidad profesional, a coreógrafas y coreógrafos actuantes en otros ámbitos, y tejen una red de academias de danza y de construcción de saberes que son una escuela artística en sí misma. Esta red ha creado un lenguaje singular que desborda a la categoría carnavalera y ocupa un espacio no menor en la oferta de espectáculos de danza durante los doce meses del año en Montevideo.[48]

Este artículo se propone un acercamiento a esta categoría de carnaval y a las comunidades y espacios que la sostienen más allá de febrero, para analizar sus lenguajes y estéticas, sus formas de creación de espectáculos, su lugar en el carnaval y sus vínculos con las carteleras montevideanas, las modalidades de formación de les artistas involucradxs, el impacto de las transformaciones en los modos de competencia y espectacularización del carnaval, sus formas y relaciones de producción, las temáticas que abordan y las relaciones con sus públicos.

Me interesa particularmente trabajar en torno al deseo y gustos coreográficos que dan forma a sus propuestas escénicas y que desde un espacio periférico (como es el del carnaval y el de la revista dentro del carnaval) emulan y se influencian de estéticas exitosas globalmente.

47 Rama toma el término del cubano Fernando Ortiz para reelaborarlo desde su propia perspectiva, definiéndola como el proceso por el que una cultura incide sobre otra de modo que aun en los casos en que esto se da a modo de conquista, imposición o cruces entre culturas dominantes y periféricas, ambas culturas se ven transformadas en su contacto y respecto a su modalidad previa a este encuentro. La transculturación no presupone una síntesis armoniosa de lo propio y lo extranjero sino que su singularidad reside en la asimilación creativa, selectiva y donde participan las diferentes formas de expresión de una cultura viva. Para profundizar en el abordaje construido por Rama ver: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). En el caso de las revistas la transculturación se refiere al contacto entre la cultura carnavalesca uruguaya e influencias como Broadway, revistas porteñas y otras que ocupan lugares de mayor centralidad y prestigio a nivel global y en tanto productos de la industria cultural mundial.

48 Excede a este artículo la labor de construir y exponer una historia de la categoría Revistas de Carnaval así como sus antecedentes, influencias e hibridaciones. Notando que esta es una tarea pendiente y que constituye una laguna en los estudios sobre el carnaval y la cultura del espectáculo y popular en Uruguay, referencio aquí a los textos de Alem (s/f) y Figueira (2006) donde les autores presentan algunas claves e hitos importantes de esta narración a ser construida.

También propongo observar la línea coreográfica que construyen las revistas para asociarla al concepto de *mesomúsica* —o «música de todos», propuesto por Carlos Vega (1970) y retomado por Coriún Aharonián (2007)— sugiriendo que el universo estético y dancístico en el que se mueven puede ser asociado a dicho abordaje.

Historia y lenguajes, estilos e influencias de la revista

La historia de la revista es una tarea pendiente en el campo cultural uruguayo. Noemí Alem, Enrique Filgueiras[49] han hecho esfuerzos por rastrear sus orígenes y raíces, mostrando cómo desde sus primeras manifestaciones resulta un fenómeno local en intenso diálogo con referencias internacionales. Herederas de las Troupes, con una historia llena de discontinuidades y transformaciones, adoptando nombres como «Cuadros internacionales» y participando de formas oblicuas pero diversas en el devenir de otros lenguajes carnavaleros, las revistas pueden ser estudiadas como categoría de carnaval o más allá de esta instancia, como género en relación con prácticas dancísticas eclécticas que configuran un campo local de danzas globales en las últimas décadas.

Revista *Tabú*, 2020. Fuente DAECPU, fotógrafo José Arisi.

Mucha más investigación se encuentra dedicada a la revista porteña (Prestigiacomo, 1995), a la revista en Broadway o a la comedia musical.

49 La historia de las revistas, Carnaval del Futuro. 15 diciembre, 2006. Actualizado 27 abril, 2017. Fuente: https://carnavaldelfuturo.uy/2006/12/15/la-historia-de-las-revistas/

La revista pone en juego y en escena una multiplicidad de rubros y saberes así como perfiles profesionales específicos de cada uno. En sus fichas técnicas figuran arreglos corales, arreglos musicales, letristas, responsables de la puesta en escena, coreografxs, escenografxs, vestuaristas, iluminadorxs. El espectáculo creado por las revistas de carnaval para exhibirse en el Teatro de Verano «Ramón Collazo» tiene una complejidad y costos que resultan difícilmente replicables en los escasos tablados donde las revistas circulan pero, quién les quita lo bailado.

Sus raíces e influencias también son diversos y abundantes: *Feerie*, el *Café concert*, *Music hall*, *Varieté*, *Vaudeville*, *Cabaret*, Cine, Ópera/Ópera musical, el música de la calle Corrientes, la Troupe Ateniense, folklore rioplatense y de otras regiones, y danzas provenientes del *Ball room* con todas sus subcategorías: *Standard* (*Waltz*, *Viennese Waltz*, Tango, *Foxtrot*, *Quickstep*) y latino (que incluye Pasodoble, *Spanish* bolero, *Cuban* bolero, Samba, Rumba, Mambo, Cha-cha-cha, *East Coast Swing*, Jive).

Son muchísimas las revistas del pasado y del presente que aparecen tan solo entrevistando a media docena de artistas cuyas trayectorias pasan por todas ellas. Anotando como pendiente su historización local, que sitúe y rescate el aporte de artistas, conjuntos, espectáculos y acontecimientos en el devenir del género, entremos de lleno en el propósito de este artículo que es observar a la revista en el presente y desde el punto de vista de los procesos de creación y producción artística y coreográfica.

Las siguientes páginas emergen de la observación de espectáculos realizados en especial por tres conjuntos —*Tabú*, *House* y *Madame Gótica*— en los años 2018 y 2019, la visita a ensayos y la entrevista a componentes y artistas de la categoría. Las entrevistas fueron realizadas entre los años 2016 y 2019 a Katya Zakarian Recalde (*Madame Gótica*), Julio Del Río (*Tabú*), Nicolás Telles (*House*), Mauricio Ripoll (actor - *Tabú*), Raquel Diana (jurado), Federico Lynch (Supernova, 2018), Germán Medina (*House*), Mariana Escobar, Analía Chiffone (*Madame Gótica*).[50]

Estas reflexiones entretejen sus relatos y sus miradas con las propias, en un ejercicio de aproximación a una otredad que —como profesional de la danza contemporánea y la academia— en muchos momentos me reveló claves antes inexploradas de mi propio etnocentrismo estético y de clase.

* * *

50 La transcripción de las entrevistas fue realizada por la autora del artículo con la colaboración de Lic. Mariana Rodríguez Espinosa.

La categoría más completa
La revista según sus hacedorxs y según el reglamento

Asistir a un espectáculo de revista de carnaval es enfrentarse a un despliegue nada austero de recursos y elementos. Como si todas las posibilidades de lo escénico se pusieran en juego de modo simultáneo y al máximo volumen, su escena desborda recursos y lenguajes propios del espectáculo confluyendo en puestas que apuntan al impacto visual, a la veloz transición entre unos cuadros y otros, al discurrir dinámico de acciones y eventos que componen su dramaturgia. Cuadros donde el canto es protagonista, largas coreografías que toman el centro del espectáculo, cambios de escenografía que buscan impresionar y descolocar teniendo al espectador con su atención puesta en las transiciones. La revista es interdisciplinaria y compleja en su modo de integrar lenguajes que aparecen en diversas categorías aunque de modo más disperso. En más de una entrevista la revista aparece descrita como «la categoría más completa» y son resaltados por sus hacedorxs el modo en que influye en sus procesos de creación el concurso, sus reglamentos y las condiciones en las que se compite en carnaval, donde a una alta exigencia se suma a posibilidades limitadas de montaje, ensayo *in situ* y cobertura de los altos costos de los espectáculos (en términos de recursos materiales y humanos). Esto es comparado con espectáculos de otros países y circuitos, lo que arroja un diagnóstico crítico de los modos de hacer en el que las revistas están atrapadas.

Julio Del Río de *Tabú* señala:

> «La revista obviamente ha ido mutando, como todo (…) hoy los artistas que están en revista son muy completos, que te cantan, te bailan, te actúan, a diferencia de un parodista que te canta te baila te actúa las coreografías de parodistas, pero no son las coreografías de revistas. En parodistas es todo más cuadrado (…) en la revista vos tenés que ir por una cantidad de géneros y pasar por una cantidad de temas completamente diferente, que te requiere otra cosa (…) para mi es la categoría más completa donde el artista realmente puede expresar todas sus áreas (…) la revista me da la posibilidad de mostrarme realmente lo que soy como bailarín».

Por su parte el director de *House*, Nicolás Telles opina que:

> «La revista en carnaval es una de las categorías más completas (…) tenés banda en vivo, bailarines en vivo, cantantes en vivo, y actores en vivo, o sea, es todo en vivo,

obviamente las demás categorías también es en vivo, pero es la más completa (…) creo que la revista tiene algo muy complejo que es re difícil de armar, y que lleva mucho tiempo. Es muy difícil lograr armar un espectáculo en noviembre o en diciembre, yo me vuelvo loco y no lo haría, pero sé que hay gente que sí lo logra hacer. Este va a ser mi cuarto año en la revista, y ta, si yo no empiezo con tiempo, creo que me da un ataque porque ya mi forma de ser es así (….) para el carnaval es un concurso y es así, cierta forma, por ejemplo, una revista porteña, no es un concurso, no tienen a nadie que lo juzgue, no tiene un tiempo determinado, no tiene un reglamento que llevar a cabo, entonces es… como otra libertad. Nosotros con *House* hemos hecho musicales, el año pasado hicimos *House* el musical en el Teatro del Notariado y sin embargo el tiempo fue divino, hacías lo que vos querías, te divertías un montón, eh… el tiempo y las cosas se llevan desde otro lado (…) Acá por más que te guste, es una pasión pero no deja de ser un concurso, el cual vos te presentás, y como todo concurso uno juega a ganar».

Katya Zakarian por su parte describe como:

«En la revista, tenés músicos en vivo, cantantes en vivo, una escenografía que la armás en 15 minutos, vos tenés un montón de cosas, que empezá a sumar ¿entendés? Tenés solo un ensayo en el Teatro de Verano, una hora y que te sale carísimo, donde podés recién ver luces, ver audio, no tenés siquiera como en un teatro porteño que vas y ensayás todo el mes previo en el teatro, tenés el espacio real, luces reales, podés jugar, eso no existe acá (…) Un año yo metí una lluvia en la escenografía y una pareja bailaba bajo el agua (…) eso tiene un valor, y acá no se le da el valor real que tiene, porque acá ya te digo, el que se sienta a mirar, se sienta a mirar con ojos críticos, y no toma en cuenta esas pequeñas cosas que terminan siendo inmensas, porque todo es fruto del trabajo y del ensayo, cosas que vos no las podés ensayar más que un día, un rato. Entonces yo, no es que no valore, ni diga que no esté bueno lo que hacen las revistas porteñas. Está bueno, yo he ido, me divierto, me río, pero pienso que en la concepción, la idea, la intención, el fundamento, estamos mucho mejor nosotros, y muchas veces en lo artístico también».

Al caracterizar la categoría Katya también destaca la centralidad del lugar de la mujer, aunque sin ahondar en los términos en los que este protagonismo es construido y los modos en que se la visibiliza. También indica los cambios en los niveles de profesionalismo como uno de los aspectos en los que la revista más se ha transformado, considerando las dinámicas entre tradición, creación, lo que retorna, así como la variabilidad aportada por los cambios en el concurso:

«A mí me encanta la categoría, es una categoría que pondera el baile, pondera a la mujer, es 'La' categoría que pondera a la mujer. Creo que la evolución es tan constante

> en todo esto que es artístico donde se terminan repitiendo fórmulas viejas, que las viste en 1998, pero pasa que cambió treintaicinco veces en el medio. No he visto una fórmula tan distinta, pero sí, he visto diferencias. Hoy en día puedo compararlo con espectáculos de esa época y las estructuras son las mismas. Y eso que la categoría revista es una categoría de libre creación, es la que te permite volar más, no te ata, no te ciñe como la murga, que tiene que ser cantado, 45 minutos, y el cuplé. Esto no: yo un año hice el espectáculo todo cantado sin texto, por ejemplo, no puse actores, y era todo bailado y cantado. Lo puedo hacer si quiero, eso fue lo más distinto que hubo en la categoría desde que yo estoy, que nos fue muy mal, porque no salió bien, pero fue un planteo distinto (…) no había un parlamento en todo el espectáculo, entonces proponía otra cosa. Pero en realidad no ha habido una evolución en la estructura del espectáculo, para mí, tan grande, en lo que veía, lo que hice, lo que veo y lo que hago. Las temáticas cambian. Lo que pasa es que las temáticas van con el termómetro social, entonces también, la sociedad también es un poco repetitiva… me parece que el cambio más grande es el tema del profesionalismo (…)».

Aunque la libertad y la multiplicidad de lenguajes aparece reiteradamente en las entrevistas, si atendemos a cómo la revista es definida en el reglamento del carnaval y cómo han usado (o no) sus creadorxs este albedrío, veremos que no estamos automáticamente ante una enorme libertad creativa. La tendencia del concurso de carnaval uruguayo a volcarse crecientemente hacia la competencia, impacta también en este género. Sería interesante dar aquí una discusión sobre las relaciones entre tradición, conservación y conservadurismo[51].

Por un lado el concurso tiende a normativizar la creación en las diferentes categorías y en diálogo con eso los artistas están cada vez más atentxs a puntuar bien en los criterios que los reglamentos —que pueden variar significativamente año a año— estipulan. El reglamento no sólo es moderador de la competencia sino que incide en la mirada de les artistas y en la del público. Pese a las libertades y a lo holístico de la categoría, sin dudas el lenguaje más puntuado en esta categoría es el baile. El reglamento de 2016 estipulaba lo siguiente a la hora de describir y definir la categoría:

> «La categoría revistas debe constituir una expresión artística integral de libre creación, conceptualmente imaginativa, tendiente a la diversión. Sin perjuicio de su característica de libre creación, se entiende que una revista prioriza la alegría, su música y su baile. Además del conjunto instrumental en el escenario, podrán utili-

51 Para una problematización de las políticas del carnaval respecto a la relación entre competencia, creación y espectacularización ver Naser, L. «Carnaval de las promesas no cumplidas». Publicada en Semanario Brecha, 9 de febrero de 2018. https://brecha.com.uy/carnaval-las-promesas-no-cumplidas/ *(N.del E.: artículo para suscriptores).*

zarse músicas grabadas, siempre que éstas contribuyan a enriquecer la ejecución en vivo. No obstante, el jurado privilegiará en su puntuación, la actuación en vivo de las bandas musicales sobre las pistas grabadas. En caso de no presentar orquesta en vivo, podrá ameritar sanción hasta la pérdida del 50 % del puntaje de acuerdo a la gravedad de la falta y lo que entienda pertinente el jurado».

Además la revista,

«Armonizará coreografías, vestimenta, bailes, música, orquestaciones, canciones y parlamentos con marcada alegría, en una sucesión de cuadros enlazados que eviten la interrupción del espectáculo, dotándolo de continuidad y dinamismo. Estos cuadros alternarán lo artístico con lo divertido dentro de un clima alegre y colorido, así como una fina técnica revisteril. Las letras serán inéditas. Las melodías musicales podrán ser inéditas. El cuerpo de baile estará integrado por bailarines de ambos sexos y no será obligatorio el cambio de vestuario para los integrantes de los coros. Los conjuntos deberán contar con un mínimo de dieciocho integrantes y un máximo de veintiocho y su actuación en los espectáculos del Concurso Oficial tendrán una duración mínima de cuarenta y cinco minutos y una máxima de cincuenta y cinco minutos».

Como vemos, la alegría es mencionada reiteradamente describiendo vagamente cierto estado de ánimo que se espera de sus espectáculos y dando por hecho a lo que se refiere con el término de «técnica revisteril». Como en otras categorías del carnaval la apelación a la tradición compartida por las comunidades de hacedorxs es fundamental para la comprensión y decodificación de lo que se busca, lo que se espera y cómo se evalúa.

A la hora de profundizar en el rubro más significativo para la revista, el reglamento de dicho año hace una curiosa diferenciación entre «Coreografía» y «bailes», separando por otra parte al rubro «puesta en escena y movimiento escénico» así como «visión global del espectáculo» de dicha dimensión[52]. En el rubro «Coreografía y bailes» estos conceptos son definidos del siguiente modo:

«Este Rubro calificará todo lo que tiene que ver con coreografía y baile dentro de los espectáculos, es decir, con la creación de las estructuras en las que suceden movimientos con un sentido y la ejecución de los mismos realizada por los intérpretes. (…) La coreografía está constituida por todos los momentos coreográficos del espectáculo. Para otorgar el puntaje se tendrá en cuenta: *la originalidad y creatividad con que se traduce el mensaje deseado a través de un lenguaje corporal y espacial con códigos diferenciados, la relación e integración a la temática propuesta y el trabajo grupal*. En las

52 Otros de los rubros que puntúan en la categoría son: arreglos corales, voces y musicalidad; textos e interpretación; vestuario, maquillaje y escenografía.

> categorías en que este rubro sea de valor esencial, se tendrá en cuenta el destaque de los solistas. (….) *Baile corresponde al movimiento ejecutado en el espacio por los intérpretes*. Aquí observamos el aspecto técnico y el expresivo con que los intérpretes realizan la propuesta coreográfica. La valoración al otorgar el puntaje será entonces en relación a cómo se baila, ya sea lo estrictamente pautado en movimientos codificados y dibujos espaciales precisos, en lo propuesto como expresión corporal o en secuencias de acciones descriptivas, humorísticas. Se tendrá en cuenta a nivel técnico: la precisión, la prolijidad, la coordinación, el ritmo y la convicción gestual y espacial de los intérpretes, siempre tomando en cuenta la categoría en la que concursa el conjunto. En relación a la expresión a través del movimiento se valorará: la comprensión, la comunicación, la expresividad y la interrelación grupal».[53] (los subrayados son míos).

El reglamento diferencia coreografía y baile. Pone, además, una gran atención a la interpretación. Lo que se desprende del texto es un entendimiento de coreografía como una concepción más global del espectáculo, mientras que baile se acota mucho más para aludir al movimiento ejecutado. La calidad técnica —desglosada en términos como precisión, prolijidad, coordinación, ritmo y convicción gestual y espacial— aparece enfatizada y dialoga con la preocupación por la calidad no sólo kinética sino interpretativa que aparece reiteradamente en el centro de las preocupaciones de varies entrevistades. Todo un tratado sobre danza está implícito en este reglamento. Así como se detallan algunos aspectos, muchos otros quedan librados a códigos no dichos pero entendidos por la comunidad cercana a la revista.

La danza de todes
Cuerpos normales, medios pedestres y deseos hegemónicos

Antes de seguir adentrándonos en la categoría, sus rasgos más salientes y sus intimidades, me interesa apuntar algunas cuestiones sobre la relación entre coreografía y subjetividad así como sobre los vínculos entre prácticas dancísticas y hábitos de clase que son determinantes en la elección de las revistas como objeto de estudio en una investigación sobre usos y prácticas de la cultura en clases subalternas. La decisión de estudiar las Revistas parte, por un lado, de la relevancia que la danza tiene en esta categoría, pero por

53 El reglamento de dicho año también aclara que «Este rubro, en el que actuará un jurado, salvo en la categoría Revista que actuarán dos jurados dividiéndose el puntaje, calificará en las tres ruedas reflejando la actuación en cada una de ellas, sin desmedro de ajustes que correspondan a una apreciación más profunda que permite la reiteración de las presentaciones en las diversas categorías. REVISTAS: el puntaje será de hasta 44 en coreografía y 44 en bailes».

otro, de observar cómo si bien es un género mayormente secundario del carnaval, sus lenguajes y estéticas dialogan directamente con vertientes que podríamos llamar *mainstream* de la industria del espectáculo, en la que la danza tiene cada vez más presencia. Las referencias a las estéticas de espectáculos de la Avenida Corrientes, las danzas que aparecen en videoclips que topean *ranking*, el mundo de las *vedettes* y la comedia musical, el musical de Broadway y la alta producción de *show* circenses; la sexualidad explícita de *show* televisivos, programas de competencia y torneos de danza deportiva, redes sociales como *Instagram* o *TikTok*, relampaguean en las revistas, se contaminan y confunden entre sí para producir una singular escena de imaginarios.

Lo «terraja» y lo plebeyo, lo mundano y lo elevado, lo *mainstream* y lo periférico, lo cotidiano y lo espectacular se encuentran en alianzas inesperadas en la revista y es en la disolución de esas distancias y en la conjunción de estos aparentes opuestos, donde encuentro su riqueza para ver modos de ser construidas las subjetividades y deseos que coreografían a los cuerpos de clases subalternas en sus consumos y prácticas culturales.

Bailar como en los videoclips, crear lo que se consume, ser lo que (o como quienes) deseamos al ver las redes sociales o los éxitos de taquilla, son lógicas que están presentes en la revista, que a su vez entabla un diálogo con un campo espectacular dancístico que ha mutado y crecido mucho en los últimos años. La danza, que desde los 90 empezó a cobrar un protagonismo indiscutible en la formación de gustos y de comportamientos a través de la industria del videoclip, ha extendido su radio de influencia al multiplicarse y hacerse de interés masivo programas como *So you think you can dance*, películas como *All That Jazz*, competencias como *Bailando por un sueño*, la aparición de *YouTube* donde cualquiera puede publicar sus contenidos, la fiebre del *Harlem Shake* hace algunos años, la modalidad de *coreografic challenges*, aplicaciones como *TikTok*.

Podríamos afirmar que hay un estallido de la danza en el presente que redunda en un crecimiento exponencial de la cantidad de personas que bailan (en casas, fiestas, academias, etcétera). La multiplicación de medios y modos en los que la danza constituye un lenguaje multimediático y a la vez accesible para que cualquier persona lo practique, sin duda juega un rol importante para comprender por qué las academias de danza que imparten clases de los lenguajes involucrados en espectáculos como la revista o la comedia musical, se han multiplicado visiblemente en los barrios de Montevideo.

También puede ser la causa de que en Carnaval de las Promesas[54], donde les jóvenes son les protagonistas, la revista es, a diferencia del carnaval profesional, la categoría más poblada. Julio Del Río, de *Tabú*, que no coincide tanto con el diagnóstico de que el género no ha cambiado con los años, dice:

> «Las revistas como los lubolos son las dos categorías menos taquilleras, con menos convocatoria del carnaval, a diferencia, raro, del Carnaval de las Promesas, donde la revista es la categoría más fuerte; tiene doce revistas por carnaval, y en carnaval mayor son cuatro y remándola. Yo lo veo principalmente por un tema de lo que era la revista antes, que era algo mucho más clásico, «aporteñado», con la *vedette* y el *sketch*. Y eso como que ya fue, y la gente como que no se engancha con eso, no se copa con eso. Aparte como es una categoría de libre creación donde uno puede dejarse llevar y crear lo que quiera… Igual hace unos años que está cambiando la historia, la categoría está cambiando. Hay estilos que vinieron a renovar, y eso está buenísimo. Por ejemplo cuando surgió *House* que era una mezcla de lo que era la revista clásica con más pegada de ahora, el humor que generan, el enganche que generan con la gente, está buenísimo, y eso provocó que la gente empiece a ver diferente la revista. También nuestro propio estilo, ver una comedia musical en carnaval, no la ves siempre. Lógicamente también porque somos la única revista que lo hacemos, con aciertos y desaciertos, y obviamente hay gente a la que le gusta y gente a la que no, pero es una elección que nos parece una forma de unificar todo lo que requiere una revista, y no hacerlo por separado».

La búsqueda coreográfica de poner en escena con recursos escasos y en condiciones a menudo precarias, estéticas hegemónicas de los mercados musicales y dancísticos (videomusicales) constituye cierta disforia o contradicción que me interesa particularmente enfocar en tanto deseo de cuerpos hegemónicos por parte de sujetos de clases o circuitos de producción subalternas. Es claro que cuando hablo del deseo de esos cuerpos imbuídos en las búsquedas coreográficas no me refiero únicamente al plano «físico» sino que hay toda una subjetividad —que involucra formas de vida, experiencias de la sexualidad, modos de producción y reproducción de la vida, ideales de belleza y estima social, relación con el trabajo—, que se pone en juego y que se configura en esas relaciones, en esos deseos, en esos juegos de identificación y emulación. En este sentido, las referencias e influencias de las revistas aportan estéticas que podemos relacionar al

54 El Carnaval de las Promesas se lleva a cabo desde diciembre a enero en el Teatro de Verano y participan de él agrupaciones integradas por jóvenes de hasta 18 años de edad en todas las categorías carnavalescas. Ver: http://adicapro.org/index.php.

desborde, la exageración e incluso «lo terraja». Este último adjetivo, que ha sido abordado como un marcador de clase para menospreciar expresiones culturales a menudo marginadas en tanto subalternas, aparece en boca del público carnavalero e inclusive de componentes de otras categorías, a la hora de describir a las revistas. Al mismo tiempo, al mapear dónde viven sus componentes, dónde ensayan, dónde están localizadas sus academias, los barrios desde dónde viajan sus integrantes para participar de los ensayos, queda claro que sus comunidades de base pertenecen mayormente a las clases populares.

El cruce de estas dimensiones arroja un mapa en el cual clases subalternas producen a través de estéticas dancísticas hegemónicas espectáculos que integran una categoría marginal del carnaval. Para aumentar la complejidad de la trama, las revistas son como ya apareció arriba, por un lado la categoría que más prolifera en el Carnaval de las Promesas (lo cual anuncia que su lugar en el carnaval puede llegar a cambiar significativamente en los próximos años), y por otro la punta de un iceberg que muestra un universo de academias de danza que se han multiplicado sensiblemente en diferentes barrios y poblaciones de la capital. Esta emergencia habla de que la oferta y el interés por la danza va en aumento entre les uruguayes, configurando todo un mercado de «clases de baile» y «clases de danza» que a modo de *hobby* o bien desde un interés profesional, encuentra a un público muy interesadx.

Pero si lo coreográfico y dancístico son centrales en las revistas, ¿cuáles son esas danzas que ellas bailan? Si bien el repertorio es diverso, resulta pertinente para caracterizarlas en conjunto, traducir para el campo de la danza el concepto de mesomúsica, que aporta Carlos Vega[55] y es retomado por Coriún Aharonián, para analizar la «música de todos». Deseo proponer entonces que la revista de carnaval baila la «danza de todos». En su definición del concepto, Vega describe la mesomúsica como especies que:

> «Sobre la base de las disponibilidades circundantes —a menudo son la continuación de otras o su modificación—, se lanzan por el mundo y al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión. Las especies de la mesomúsica obedecen al régimen de la moda —en el grado de la duración media—».

Propagándose a través de focos de irradiación «sucesivos, en algunos casos temporalmente coetáneos» se gestan y provienen de grandes ciudades

55 Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. Fuente: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004&lng=es&nrm=iso

(generalmente capitales) para llegar a subfocos de radiación que adoptan «los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país». Vega también señala que a veces «los focos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas». A la hora de analizar a qué clases sirve, Vega observa que la mesomúsica no sirve a una o más clases determinadas sino que «fue y es la música de todos» y que:

> «Lo significativo de la mesomúsica, lo que determina su posición y su actividad, no es un grado jerárquico, aunque forzosamente deba tener uno; esta música media no figura en una escala de valores estéticos puros bajo la música superior y sobre otras más primitivas. (…) Las canciones mesomusicales conviven también con las creaciones cultas, toleradas o admitidas (…) La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción. Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de Occidente o tienen semejantes necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios».

La descripción de Vega destaca varios aspectos aplicables a la revista: la ya habitual separación entre el arte y cultura de la cual el carnaval queda presa en el segundo término; el objetivo de entretener alegremente que aparece recurrentemente como finalidad de las revistas; la irradiación de ciertos centros a las periferias; la industria que constituyen tanto en el campo musical como en el dancístico géneros como la cumbia, el reguetón, la danza jazz y varios otros que encontramos en la cima del éxito de la industria video-musical y los escenarios de academias y tablados montevideanos.

La mesodanza que conforma el universo de referencias coreográficas y musicales de las revistas de carnaval es plural e internacional, es «la danza de todos»; la que reconocemos al verla, la que suena en la radio, en la tele y en las redes. Sin embargo, esa universalidad no es neutral; en ella se expresa el carácter hegemónico que estas danzas poseen, su rol como marcadoras

de tendencia en los consumos masivos, su papel en la formatación de moda popular que circula rápida y extensamente y va en ese tránsito cobrando otras formas, versiones, incorporando en diferentes lugares y sensibilidades locales. Al preguntarle a les entrevistades sobre los estilos y lenguajes dancísticos con los que trabajan, aparecen otros posibles recortes que sin embargo siguen haciendo pertinente pensar en la danza de las revistas como mesodanza, o la danza de todes, la que consumimos al prender la tele, bajar aplicaciones o deambular por *YouTube*. Entrevistada en medio de los ensayos de un caliente diciembre de 2018, Katya de *Madame Gótica* contaba que:

> «Este año por ejemplo hacemos tango, tipo contemporáneo, hacemos *ballroom* muchos años, este año hicimos *hip hop* también que hace casi dos años que hacemos, y *ballroom* también hace tres o cuatro que tengo los campeones nacionales acá, laburan en la academia y me arman la 'córeo' de la revista. Hacemos también salsa, bachata, *pop*, pasamos por muchos lados, intento variar un poquito cada año. Hay estilos que se aguantan un poquito más según la época. La bachata por ejemplo que está de moda, la pongo más que nada por eso, porque está de moda, entonces es como comercial, para el que lo ve, es un tema que lo conocen musicalmente, es como te decía de buscar el público, ese estado de tener contacto cotidiano con lo que está pasando. Usamos estilos por lo general que se estén usando a nivel social, pero es muy variado. (…) El año pasado hicimos folklore, hemos hecho flamenco. Yo lo que hago es traer gente que sea específica a los estilos que armo con ellos, para que en realidad cuando se baile un *hip hop* ¡sea un *hip hop*! Y si se baila un *ballroom*, que sea un *ballroom* bien bailado. Como debe ser técnicamente (…) Cuido mucho que la parte de baile esté bien hecha, bien ejecutada técnicamente».

Sobre el uso ecléctico de lenguajes dancísticos y estéticos, la bailarina Analía Chiffone, de *Madame Gótica*, contaba en una entrevista realizada en 2016 que «se usan todas las danzas, desde el clásico hasta el merengue, la salsa, es muy variado. Te dan terrible oportunidad, hay pila de bailarines que bailan cualquier cosa. No necesitás especializarte en una sola cosa. Lo veo como muy amplio en ese sentido. Incluso hay bailarines que además actúan, es muy abierto».[56] Pero no es solo técnica. En entrevista Julio Del Río señalaba cómo la interpretación cuenta mucho y es central en el trabajo que hacen con *Tabú*, desde el que diferencia bailar de interpretar:

> «(…) la revista tiene un estilo, que es el que yo manejo, que es técnico, si bien no es clásico, pero tiene la parte técnica, siempre las coreografías son más apuntadas desde

56 https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/2/una-mirada-al-menospreciado-mundo-de-la-categoria-revistas-del-carnaval/ (N. del E.: Sólo para suscriptores.)

el saber pararse, levantar las piernas, girar. Tiene su lado técnico, de investigar más el lenguaje corporal, ahora de aflojar. La técnica te requiere más rigidez, le estamos buscando la vuelta que coreográficamente se vea más interpretado que bailado, una cosa es bailar y otra lograr interpretar, es lo que siempre decimos. Los bailarines somos intérpretes, y nosotros tenemos que contar un cuento mientras bailamos. No es solamente seguir una secuencia de pasos, que vayan acorde a la música y nada más. Tenemos que contar nuestras coreografías. Inclusive se habló mucho este carnaval pasado, 2019, sobre que *Tabú* bailaba poco, y después de que fuimos a la primera rueda, así fueron los comentarios en todos los medios. Y se comenzó a generar esa bola de que este año *Tabú*, con el peso que tiene el baile, descuida ese rubro porque baila poco, cuando éramos la revista que más bailábamos, porque nosotros siempre hacemos mínimo 15 temas. El resto de las revistas, o sea son elecciones, son estilos, no digo que estén mal, pero hacen 10, 11 temas; nosotros todos los años hacemos mínimo 15. Lo que pasa que claro, al estar acostumbrados a ver pasos, pasos, pasos… este año hubo otra creación coreográfica, y había otro cuento coreográfico. Se decía que entonces no están bailando, están haciendo puesta en escena. Y ¡no, no estamos haciendo puesta en escena! porque son movimientos sincronizados. Si bien estamos interpretando desde el cuerpo, el lenguaje corporal es una coreografía, estamos coreografiando. Por algo estuvimos nominados a la mejor coreografía. En carnaval se está mal acostumbrado a que bailar es hacer piruetas mortales y saltos y hacer cosas que te sorprendan a los ojos, y decir: ah, mirá cómo bailan. Y a veces está bueno bajar la pelota y hacer un poquito de algo desde adentro, que mueva, que conmueva, que te llegue algo. Un bailarín puede ser espectacular técnicamente pero si no le pasa nada, no pasa nada».

Lo popular impopular: una categoría menospreciada

Si bien trabajan con danzas exitosas en términos de mercados musicales, videográficos y dancísticos, la revista presenta la característica de que además de sus hacedorxs vivir y crear desde posiciones de subalternidad, la propia categoría ocupa un lugar marginal en el carnaval uruguayo. Esta percepción aparece reiteradamente en las entrevistas a sus hacedorxs así como en el diálogo con juradxs y habitués de la fiesta de febrero.

Las revistas de carnaval son pocas en el concurso pero además gozan de poca popularidad entre el público carnavalero. Esto tiene como consecuencia el escaso acceso a tablados, lo que refuerza las dificultades para hacer sostenible en términos económicos —pero también en términos de la relación entre disfrute, esfuerzo y dedicación— a la categoría. Con pocos tablados hay pocos ingresos que cubran los altos costos de la puesta en escena, el pago a la numerosa cantidad de artistas involucrades y los costos

asociados a los largos meses de ensayo. Con pocos tablados el interés de potenciales *sponsor* también decrece. Y por último, resulta desmotivante realizar un trabajo de tantos meses sabiendo que no hay un público masivo ávido de las propuestas de la categoría en febrero. Esta realidad hace que la creación y la participación en el concurso año a año sea hecha a pulmón y que en los relatos de sus hacedorxs, el disfrute y el goce del propio proceso sea el centro de la motivación para continuar haciendo.

Mariana Escobar, bailarina y cantante de *Tabú*, lamenta que los tablados las contraten menos que a las agrupaciones de las demás categorías y que siempre las ubiquen al comienzo de sus programaciones, cuando hay menos público. «De hecho, hasta hace poco se estuvo discutiendo si correspondía que hubiera revistas en carnaval», comenta. Mauricio Ripoll, también de *Tabú*, reafirma que la revista «ha sido vapuleada en carnaval», aunque sus espectáculos tienen «excelente nivel» (2017). Germán Medina, que en el pasado actuó y escribió para *House*, admite que:

> «Nunca fue la categoría que más me gustó, pero después encontré que estaba buena la idea, ya que como actor es una experiencia interesante y la construcción escénica es libre (…) No es la categoría más popular, pero me parece que hay una responsabilidad compartida, que las autoridades del carnaval no les dan muchas posibilidades a las revistas con respecto a qué días actúan, en qué horarios y en qué condiciones. De todos modos, creo que es una categoría muy completa. Son agrupaciones numerosas, con una cantidad de músicos en vivo y una cantidad de bailarines, que son los que más se esfuerzan y dedican muchísimo tiempo a esto. Además, es bastante costoso sacar una revista, y si no vas a tener la cantidad de tablados que te permita un retorno de lo que invertís, es difícil pensar en mejorar el espectáculo» (2017).

En entrevista, Julio Del Río, coreógrafo de *Tabú* declara que:

> «Venimos peleando por ganarnos un lugar (…) Siempre digo que la gente no sabe mirar una revista, no sabe apreciarla, aparte de que el espectáculo que se presenta en un tablado no puede ser el mismo que en el Teatro de Verano, como pasa en todas las categorías. Necesitamos un espacio adecuado para que se luzca el cuerpo de baile, una amplificación que esté acorde a ocho músicos en vivo más los cantantes, que los actores puedan tener una vincha con micrófono, y eso en la mayoría de los tablados no lo tenemos. Además, hay una limitación de tiempo [25 minutos en tablados] y muchas veces se pierde el hilo de la historia porque no podemos presentar el espectáculo entero. Por otro lado, la gente está predispuesta a no querer ver una revista, y conserva mucho la imagen de las revistas de antes, que eran el baile y luego el chiste. Pero la categoría cambió: es más musical, y todo tiene que ver con lo que se está representando» (2017).

Mariana Escobar reconoce que, con independencia de los planteos temáticos y narrativos, a menudo «la gente está deseando que llegue la parte bailada», confirmando lo que señalaba Julio sobre el hábito de les espectadores del carnaval a esperar de las revistas un lenguaje efectista e impactante, valorando poco otros matices y composiciones escénicas que puedan aparecer. Sobre esta subvaloración y desde su experiencia Zakarian narra que:

> «Yo agarré una categoría, que ya estaba muy criticada, y como muy desmerecida… tirada al piso, una categoría que no gusta … y creo que los que estamos dentro de esa categoría intentamos generar lo contrario. Estamos en una época en la que el baile ha tomado un auge muy importante a nivel mundial. Vos fíjate que acá a dos cuadras hay una academia, es increíble cómo la gente se ha arrimado y ha visto y ha encontrado en el baile una terapia, una forma de vida, un vínculo social, ha encontrado de todo. Entonces ha hecho que el baile genere otra cosa, la danza genera otra cosa, y eso tenemos que verlo reflejado en el público. Tenemos que buscar que el público empiece a disfrutar de la categoría, porque es una categoría que propone algo que hoy en día, mueve mucha gente. Pero ta, ese es un trabajo nuestro, viste, si después es un bodrio lo que hacés, por más que bailes, la gente no se lo banca, la gente es brava, es muy exigente con lo que mostrás, y como es una competencia, todavía termina siendo peor, porque termina siendo crítico en vez de espectador. Entonces es como buscar continuamente la forma para no aburrir, para conquistar, para gustar. Como que estás en constante conflicto, no sólo para crear».

Es muy interesante que Katya, dedicada hace años a la revista, reconozca que hay algo propio de las murgas que le resulta conmovedor y que la revista —quizá por traer referencias y estéticas internacionales— no logra producir. Aparece aquí la fuerza de la tradición como eje estructurante del carnaval, no sólo su competencia sino respecto a sus condiciones de recepción y de las sensibilidades que se mueven en torno de las diferentes categorías. El carnaval y lo local puede ser la relación que explique este «sentirse por fuera» que tanto aparece en las entrevistas a componentes y aficionadxs al género revisteril, que dialoga con lo global e internacional aunque siendo una categoría carnavalera. Y es que el vínculo entre carnaval y nacionalismo no es un aspecto menor a la hora de estudiar y vivir el carnaval uruguayo.

Regresando al problema de su impopularidad, ¿cómo afecta a los procesos y modos de producción de las revistas? En la categoría conviven modos de hacer que se acercan a lo *amateur* por el carácter no remunerado, con niveles de profesionalismo que dan cuenta de la formación de sus bailarines

y la energía dedicada a la búsqueda de calidad escénica e interpretativa de las propuestas. Veamos un poco más de cerca cómo se configura esta paradojal lógica que llamaré *amateur*-profesional.

Lo *amateur*-profesional a pulmón
Medios y modos de producción

A la hora de dialogar con les artistas de las revistas sobre cómo realizan la hazaña de sacar año tras año sus espectáculos, aparecen anécdotas donde lo personal se mezcla con las lógicas altamente competitivas y mercantilizadas del carnaval del presente. Desde vender el auto hasta pedir un préstamo a una casa de crédito, estrategias heterodoxas y de lo más plurales —contadas con el orgullo de dejarlo todo— aparecen mencionadas. Hay una cierta épica heroica o de alegre sacrificio con la que les artistas entrevistades narran las peripecias para sacar la revista.

Madame Gótica. Armado de vestuarios. Foto: Lucía Naser.

Sobre la primera vez que Katya —actual directora de *Madame Gótica*— estuvo al frente de una revista, la coreógrafa contaba:

> «*Feelings* (…) la saqué dos años con ella. Ella me dijo al siguiente año 'si querés sácala vos, este año te la dejo', porque firmaba Cachito en esa época. 'Si querés te la firmo y la sacás vos', y le digo: 'bueno, sí'. Fue la primera vez que saqué una revista sola, ese año 2006. Me di contra todo lo que había para darse… en todo, lo artístico, humano, social, económico. Era y me considero todavía, joven para el mundo del carnaval en el que los directores son el 99% hombres y grandes. Ahora hay un poco más de gente joven que se ha arrimado. Imaginate en esa época, te estoy hablando de 12 años atrás (…) fue una experiencia linda, fue la primera vez que era una producción totalmente mía. Salió horrible el espectáculo (…) un poco el reflejo del camino que transité para sacarla, fue un camino durísimo. Saqué la revista y se la devolví a Gabriela, hecha pedazos, chocada, como quien dice, dije 'yo me bajo de esta', aparte quedé con deudas, imaginate (…) Eso fue 2005. Terminó carnaval en marzo y me quedé con tremendas deudas. Y yo me casaba el 24 de noviembre del 2006, y bueno saqué un préstamo y me dije: tengo que pagar las cuotas a la fecha de casarme, quedar sin deudas, porque no podía arrancar a casarme con un sueldo chico y bancando deuda, y nada, fue lo que hice. Y terminé un mes antes de casarme, me casé limpia de deudas de créditos».

La vida personal y la actividad en carnaval se mezclan permanentemente en muchos relatos develando cómo hasta en para quienes esta es su profesión, hay un componente personal, amador y pasional de la actividad; una relación de entrega e involucramiento profundo con lo que hacen. Zakarian cuenta cómo más tarde la convocan de los *Chobys* y al narrar el modo de ingresar nos devela algunas lógicas que hacen a la economía —la remunerada y la no remunerada— del carnaval:

> «yo no los conocía, buena onda, nos empezamos a divertir en la charla, me empieza a contar que él saca el conjunto a pulmón… como lo había sacado yo. Entonces me empiezo a identificar con lo que me está diciendo, pienso adentro mío: 'le voy a cobrar 9'. Seguimos hablando, y digo 'no, le voy a cobrar 8'; 'no pobre flaco le voy a cobrar 7, si no tiene un mango, no lo voy andar jodiendo'. Tanto que cuando me dice '¿cuánto me cobrás?' le digo 'mirá, te cobro 5'. Porque ya me sentía mal de cobrarle, y sabés lo que me dice él, esto nunca pasó en carnaval, me dice: 'no, flaca, estás loca, menos de 10 no te pago, cómo vas a regalar tu trabajo'. Nunca me pasó algo así. Lo que pasa que el Bicho y el Leo tienen otra cabeza de trabajo que es genial, y ahí entré a los *Chobys*, y ahí descubrí otro mundo del carnaval. (…) hacía poco que sacaban el conjunto y querían otra cosa, querían pasarla bien en el proceso. Así que yo aprendí algo que es muy trillado, capaz muy cursi; aprendí que el triunfo está en el proceso, lo que uno gana realmente está en el proceso. Imaginate que yo ensayo seis, siete meses, todos los días, muchas horas. Dejo en este caso los nenes con mi madre, con mis amigos, yo me rompo tanto el alma, y dejo tantas cosas de vida (…) porque vas dejando, no te queda otra, y si solo voy a ser feliz si gano, tengo una probabilidad

> muy chica. (…) es como un hijo, viste, después lo que va a salir te excede a vos. Vos diste lo mejor que pudiste. Y bueno, esto es lo mismo, yo hice lo mejor que pude. Pero a veces veo que no va para el lado que yo quiero que vaya, pero ta, es lo que hay, lo sigo tocando, le sigo dando amor, sigo empujando. Pero voy a donde puedo ir».

Respecto a *Madame Gótica*, Katya declara que es un conjunto pobre y sostiene la revista «a pulmón» y si bien apuesta a los premios —porque no ha conseguido *sponsor* sostenidos en el tiempo— para viabilizar la participación en carnaval, a veces no resulta suficiente:

> «Y guardando un poco, pero hay veces que me hundo en el fango, viste, y no puedo contar con eso. Yo ahora tengo una familia, tengo hijos, me muevo de otra manera con eso. No puede incidir económicamente en mi casa, yo no puedo elegir que mis hijos coman o no coman, vayan a la escuela o no vayan a la escuela, por la revista. (…) Hay gente que me ha intentando vender pero no, no sé, no he conseguido buenos vendedores, no sé, no me es fácil a mí todavía. Si yo encontrara ese circuito me sería mucho más fácil».

Respecto al acuerdo con les artistas *Madame Gótica* funciona así:

> «Por lo general pago por los tablados, porque yo no saco figuras, y divido lo que gano en tablado, lo que se cobra en los escenarios, entre ellos. Por lo general, termino el carnaval limpia con los componentes. Después tenés técnicos que cobran guitas fuertes, y ahí rezo a la virgen de Guadalupe que me vaya medianamente bien en el concurso porque todos los lugares tienen premio en realidad, pero los últimos tienen un premio que es muy pequeño, ya no cubrís nada. Entonces rezo para estar, medianamente en una posición que me permita por lo menos cubrir, y después si gano, mejor (…) los ensayos sí, no los paga nadie».

En la revista *Tabú* las lógicas y recursos son algo diferentes. Respecto a la financiación de la revista Julio Del Río cuenta que:

> «Es algo que se va renovando año a año, pero por suerte desde que salimos tenemos la Cooperativa Artigas, que está al firme desde el primer año. Y después bueno, hemos tenido la suerte de que el primer año que ganamos, ANTEL como es el *sponsor* del carnaval, a los ganadores les da un premio y aparte los 'esponsorea' el año siguiente. Entonces claro, ese primer año que ganamos logramos tener como *sponsor* para el año siguiente a ANTEL, y hasta el día de hoy lo tenemos. Inclusive cuando salimos segundos, igual ellos se quedaron con nosotros. Y se sumaron algunos más que tenemos que ver si este carnaval los vamos a tener, que fueron el Banco República, y Pan Marbella, este año tenemos bastante. A diferencia de parodistas, murgas, ponele… que tienen infinidad de *sponsor* y con una cantidad económica importante,

nosotros tuvimos *sponsor* que eran todos chiquitos. Igual a nosotros todos nos sirven, así nos den dos mil pesos, *je je*».

Sobre los costos de producción y la relación económica con les artistas el codirector de *Tabú* reconoce que:

«Vos ves la producción que tiene la revista arriba del escenario y no es barato, y obviamente no lo cubrimos con los *sponsor*, ni con los tablados (…) hace dos años conseguimos balancear el presupuesto de la revista con la ganancia. Porque siempre tuvimos pérdida. Terminaba carnaval y había que ponerle plata arriba, porque a la gente hay que pagarle, con la gente hay que cumplir (…) Hay unos que ganan por tablados y otros que tienen un fijo. Nosotros tratamos de a los que cobran por tablado, aumentarles un poco y al fijo, bajarle de la ganancia del tablado. Porque igualmente al que tiene fijo yo le tengo que cubrir lo que me cobra, se lo vaya pagando como se lo vaya pagando. Pero para el que va por tablado, es la changuita diaria».

Las estrategias son muchas y queda de manifiesto que los costos y esfuerzos de la creación de los espectáculos capaces de pasar la prueba de admisión —aun estando despoblada la categoría lo cual haría de esperar que baje la competitividad siendo menos grupos concursantes— se realizan de formas precarias y enfrentando altas exigencias que no siempre se condicen con los recursos disponibles. En este sentido, hay una tendencia a la profesionalización para sobrevivir en concurso, que el carnaval produce en general y también sobre esta categoría.

Pensando más directamente en el trabajo de los bailarinxs que son quienes ponen el cuerpo a los aspectos más visibles —y puntuables— del espectáculo, Del Río observa que:

«Los bailarines somos los que más trabajamos y menos cobramos, realmente. Y es algo que vos decís, me encantaría que fuera diferente, pero también es imposible al tener un presupuesto tan acotado, porque la categoría revista es la que menos cobra. La revista para los tablados tiene un fijo, todos los conjuntos tienen un precio, y vos tenés la revista que tenés 28 personas arriba del escenario, y tres asistentes tenés que tener, porque tenés que llevar los músicos, todos los instrumentos, que es ¡obligatorio! Y encima de todo eso, somos los que menos cobramos. Y si aumentamos el precio nos llaman de la mitad de los tablados, porque no es una categoría que convoque. Los tablados no están adaptados para una revista. Hay tablados donde no tenés problema, pero hay otros que lógico, están hechos para una murga y no podés bailar. Uno trata de brindar lo mejor en todos lados, pero nos ha pasado también que nos llevan a un Rondamomo, que es un ómnibus, y ¿dónde metés el cuerpo de baile? Son diez personas bailando, y nosotros hemos bailado en la calle, en la tierra… no

> nos complica, porque los bailarines no tenemos mercado, no tenemos nada. Cuando bailamos lo hacemos arriba del charco, igual, no pasa nada (…) tratamos de repartirlo parejo para todos, porque inclusive nosotros, los directores no sacamos dinero de los tablados. Los tablados son pura y exclusivamente para los componentes, y lo mismo con el premio. Se terminan de saldar todas las deudas del conjunto, porque por suerte está buenísimo. A los técnicos les podemos ir pagando y no nos exigen. Hay técnicos que hasta que no termine el carnaval no cobran. Y eso muestra también cómo nos manejamos, y que saben que cuando entra la plata a la revista, su plata está… Así nos quedemos endeudados nosotros, así es como debe ser. Es una responsabilidad nuestra, que asumimos, es un riesgo… Nos ha pasado inclusive tener que vender el auto. Eso ya fue una locura más grande que una casa. Sacamos *Feelings* en el año 2010. La sacamos nosotros porque la dueña no la quería sacar, tenía unos viajes con que la hija cumplía 15, entonces la sacamos nosotros. Invertimos nosotros, salimos segundos, económicamente estaba todo bien. Y esta mujer se nos quedó con plata, y no nos dio para terminar de pagarle a la gente, y lo único que nos quedaba era nuestro auto y lo tuvimos que vender. Porque a la gente había que pagarle. Pero claro, eso fue una boludez nuestra que no hicimos las cosas como teníamos que hacerlas. Confiamos, confiamos en la gente, y bue…»

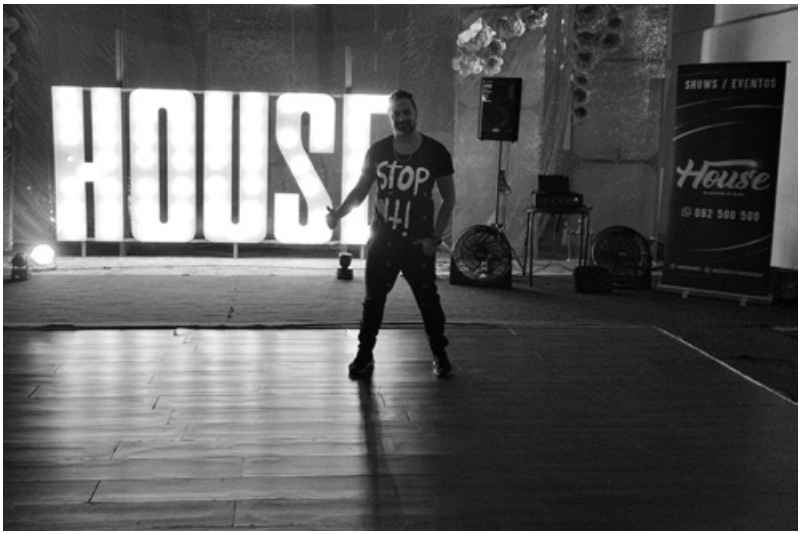
Para Nicolás Telles de *House*, si bien la revista no paga en dinero, hay una visibilidad y un reconocimiento que recompensan a les artistas / componentes de la categoría y pone a la revista como un lugar trampolín desde el que saltar a otros escenarios.

En entrevista el coreógrafo decía:

> «Yo creo que un teatro no vende ni la mitad y no te vas hacer conocer más que lo que logra el carnaval, y ta. Es una cuestión artística. (…) es redifícil lograr pagarle muy bien a todos… 28 personas y atrás son 20 más…son casi 50 personas que tenés para un espectáculo (…) yo creo que todos queremos valorizar el trabajo de todos, pero es difícil. Entonces como que el carnavalero ya lo entiende, ya sabe que esto es por acá, es un hecho artístico que vos mañana, te puede ir bien y podés crecer un montón, y salir a hacer otras cosas, y pasa, pasa que conoces mucha gente que arranca en carnaval, y sin embargo, termina haciendo cosas que hoy en día llenan salas de teatro, y sin embargo, el pie inicial fue el carnaval. En carnaval, es donde más vos te potenciás, tu arte, lo que vos sabés hacer (…) donde más gente te lo ve y te lo valora es ese lugar, en carnaval (…) yo creo que es un lugar lindo donde mostrar tu arte».

El tránsito del campo artístico al carnaval ha cambiado el carnaval de los últimos años pero menos se habla de cómo en algunos mercados y categorías existe un mercado exterior —desde la publicidad hasta la cartelera de comedia musical, *stand up*, programas de TV y conducción televisiva— en el que se puede pasar de ser componente a personalidad, a artista.

A su vez las dificultades de formación y de profesionalización, entendida en este caso como poder vivir de la danza, están muy presentes en las experiencias de muchxs revisterxs. Aunque parece haber una percepción compartida sobre que la cosa parece estar cambiando y en los últimos años hay un crecimiento del campo laboral al mismo tiempo que una multiplicación de espacios. Julio Del Río describe cómo ve el panorama con precisión.



Nicolás Telles en Academia *House*. Foto Lucía Naser

«Hay millones de espectáculos y artistas, tantas formas de transmitir que acá no llegan, que pasan totalmente desapercibidas, que vos decís: ¿qué estamos haciendo? Acá no hay mercado para un bailarín, el único momento que tenemos es carnaval, para poder asemejarnos a lo que vemos. Como decías, Broadway por ejemplo, porque inclusive, y también, tenés millones de trabas. Porque nosotros hemos querido generar cosas en el Teatro de Verano, y esto no se puede, no se puede llevar, no se puede hacer, y colgarse no… Y bueno, dentro de las limitaciones que tenemos, tratamos de hacerlo uruguayo, a nuestro estilo y recursos. Nosotros hemos tenido la suerte de viajar y ver comedias musicales en Estados Unidos, por ejemplo, y te querés matar, obviamente estamos a años luz, pero desde todo punto de vista. No artísticamente porque acá tenemos terribles artistas. Estamos lejos desde la cabeza, estamos lejos. Estamos lejos desde que no hay un lugar físico que se pueda adaptar a tus necesidades de artista para plantear un espectáculo. Ahí ya partimos de la base de que tenemos que hacer lo que podamos. Vamos a la guerra con un escarbadientes. Y para el bailarín específicamente acá no hay mercado, no se generan cosas. Nomás yendo a Argentina, que puede gustar o no, tenés el programa de Tinelli que desde que em-

pezó el *Bailando* pila de gente empezó, le empezó a atraer más el baile. Que aunque esté bueno o no esté bueno, se interesan más, hay más trabajo, hay más escuelas, y acá no hay algo que digas, ¡bo! vamos a darle un poco de importancia al arte, a la danza… Los bailarines de acá se van, porque acá no podés hacerlo. Y lógico, un bailarín acá no vive de bailar. O sea, tenés tu trabajo de ocho horas y al baile lo tenés hacer como un *hobby.* Cuando en realidad estudiaste, invertiste tiempo, dinero… es como, es que también, te preguntan ¿qué estudiaste? Estudié danza. No, pero el estudio, ¿qué profesión? No, soy bailarín, estudio lo mismo que vos estudiaste para ser abogado. No fui y me regalaron un diploma de que estudié baile; lo tuve que hacer, tuve que invertir esfuerzo, dinero, horas».

El carnaval como escuela
Entre tablados y academias

¿Dónde se forman entonces les artistas que vemos dar giros, saltos, ruedas y piruetas en el Ramón Collazo? Para Julio:

«Hay montones que tienen formación de la Escuela Nacional, donde la base clásica es la base de la danza. Pero después también hay muchos bailarines que tienen su formación de carnaval. No porque fueron a una escuela o porque estuvieron años estudiando ¡no! Es la experiencia que les da el carnaval y la escuela que les da el carnaval, y eso está de más también. Porque vos vas absorbiendo conocimiento de diferentes coreógrafos en un lado, otro año en otro, y está buenísimo también. Inclusive también para quienes tuvimos estudios por fuera de carnaval, la dinámica que te da el carnaval no te la da ningún otro lado».

Si el carnaval es un buen lugar para mostrar lo que se hace, ganar experiencia escénica y exhibir talentos, es también para una gran cantidad de jóvenes la forma de adquirir talentos dancísticos, actorales, artísticos y expresivos en general. Al mismo tiempo en que la directora de *Madame Gótica* (con su academia Barel), *House* o *Tabú* de escuela homónima ofrecen en forma directa enseñanza de danza, donde toman clases quienes salen en la revista pero que en gran mayoría están habitadas por quienes no tienen interés en salir en febrero, el carnaval tiene su propia dinámica de formación. Esto aparece en los relatos pero también se hace visible en los ensayos donde vemos que les bailarines a menudo aprenden un estilo de danza haciendo directamente la coreografía de ese género que el espectáculo del año integra.

En esta modalidad de aprendizaje a diferencia de otras formas de transmitir y enseñar danza, les bailarines aprenden yendo directamente a la

coreografía y muy a menudo sin pasar por las bases técnicas, los principios o el análisis formal de las danzas que van conformando las coreografías. En este sentido, el nombre de «academias» resulta paradójico porque se trata precisamente de una transmisión desacademizada que incluso podría asociarse a lo folklórico en sus características de anonimato, transmisión oral, práctica colectiva[57].

Por último y aunque rinda en términos de eficiencia en el montaje de espectáculos, esta metodología trae a veces lesiones, descuidos y excesos sobre los cuerpos.

Sobre el tráfico de recursos —humanos pero también locativos y de otros tipos— entre las revistas y las academias de bailes, de les directorxs y artistas, es importante observar cómo estas no sólo son la vía para alimentar de componentes a los conjuntos sino también para formarles escénicamente y también para sustentar económicamente la dedicación que dirigir una revista implica. Los locales de clases y ensayos son también a menudo los mismos, lo que ahorra el alto costo que supondría un alquiler (aunque ya cerca de febrero estos locales pueden quedar chicos y darse la migración a otras salas de ensayo).

Nicolás contaba sobre los inicios de *House* y la academia como proyectos paralelos y relacionados:

> «Un marzo empezamos a juntarnos, a ver con quién contábamos, qué técnicos teníamos pensado. Yo siempre jugaba cuando era chico a armarme mi conjunto perfecto en una hoja y un papel, con los mejores, con los conocidos, los famosos … y le dije a los chiquilines, o sea, a Diego y a Eli, vamos a armar eso, esa lista, y empezar a ver con quiénes contábamos, a quiénes te parece de técnicos para este rubro, voces, el arreglador musical, quién sería el de la puesta en escena, coreógrafos, quién sería el que hace la ropa, el vestuario, la escenografía. Y bueno, nos ponemos a armar como listas de personas con las que yo ya había compartido carnaval, y otras con las que no. Y las primeras personas que empezamos a llamar, de técnicos y eso, empezaron a recoparse con la propuesta. Tuvimos como mucha aceptación de entrada. También nos pasó que mucha gente dijo que no a salir, porque muchas veces es lo que tiene el carnaval, que a veces no confían en un conjunto nuevo. Y a veces eso después a la larga puede surgir, como hoy en día *House*… con el diario del lunes. *House* ya está en un buen nivel, y creo que ahora hay gente que sí quiere salir, que capaz que esa

57 Según Ayestarán: «la "nota básica" del folclore —y, por supuesto, de la música folclórica como consecuencia— "es el hecho de la supervivencia". Las otras características (las "notas caracterizadoras") usadas habitualmente para definir el terreno, pueden existir o no: una supervivencia puede ser un hecho "tradicional, oral, funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, vulgar". Pero "lo fundamental es eso: la supervivencia"». En: Aharonián, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. UDELAR. CSEP, 2007, P. 51.

vez se lo perdió, y ahora sí quiere salir (…) Vinculación de carnaval la tuve siempre porque desde chico que salgo. Y ya venía con mi academia de baile y también era algo bueno potenciar a gente que yo ya tenía dentro, para que el día de mañana estuvieran en la revista o en un conjunto que yo tenía. Y en este caso fue *House*. El nombre es un nombre súper importante para nosotros, porque en realidad *House* ya viene de hogar. Y en el hogar es donde se construye todo. Por eso también era el nombre de la academia. Y ahí fue donde yo lo planteé: bueno chicos, si hacemos esto quiero que sea *House*. Creo que viene todo desde el mismo lado, no por el hecho de la academia, sino por donde nace todo, desde cero. Los valores y demás, de la vida, surgen desde el hogar. Cuando fuimos a DAECPU a la gente no le gustaba el nombre: ¡Ah, te parece que le vas a poner *House*! Sí, le voy a poner *House*, sí, *House*. Y yo seguía como con eso en la cabeza, que lo iba a hacer así, el nombre se iba a hacer conocer solo… Al principio todos los nombres son chocantes en carnaval, nos pasa a todos. Pero bueno, te vas acostumbrando y hoy en día *House*, ya es *House*».

La academia es descrita por Nicolás no sólo como un espacio de enseñanza de danza sino de convivencia, de circulación de valores, casi familiar. Mientras hacemos la entrevista llega una señora, le trae el almuerzo. También entra una niña a la oficina. Nos saluda. Se mueve por el espacio como en su casa.

Según Telles:

«Nosotros ahora, empezamos a subir gente de la academia, como a formar gente de la academia y llevar para la revista. Formarla como bailarines y ponerlas en la revista, es como una de las cosas que empezamos a implementar (…) como que es subir de categoría, o hacer algo que te gusta. No todos pretenden eso, pero si muchos sí, y eso está bueno (…) Yo cuando empecé no tuve la posibilidad de ir a un lugar que tenía un coreógrafo que me podía ver, bailar o lo que sea, a ver si él me podía llevar a un conjunto o algún lugar. No tuve esa posibilidad. Y creo que si yo hoy en día la tengo, me gustaría darla, para que la gente que pueda hacerlo y si realmente se le ven condiciones, poder estar en carnaval».

En su trayectoria como bailarín, Telles describe cómo en su caso y en el de muches otres, el carnaval ha sido fundamental para su formación como bailarín y como artista:

«Yo empecé a bailar a los 15 años. Mi vinculación con el baile en realidad creo que fue desde siempre. Mis padres tenían un lugar, que era una cantina de barrio, y que ahí salía un grupo de parodistas que eran Los Adams, y eran furor en su momento… Ya ahí me encantaba el baile, ya bailaba solo. Me iba a mi casa y me sabía todas las 'córeos' (…) también la murga me encantaba, me sabía todas las canciones. Yo creo

> que artísticamente algo me iba a pasar, creo que se veía venir. Mi mamá fue bailarina de Tango, aunque nunca me había mencionado nada, yo lo supe después de grande, cuando empecé a bailar. Ahí empecé a tener esa vinculación, que ya lo sentía, como una pasión, y el carnaval fue como mi herramienta… Empecé en Carnaval de las Promesas en 2002 en un grupo barrial, en un club. Ahí mismo donde mis padres tenían la cantina, club Nueva Palmira. Un club muy conocido y querido, con carnaval. Un día faltaba alguien y un amigo dice: ¡Nico, se sabe todo! No, ni ahí, olvídate, yo no, no, no. Me agarraron todos, y sí. Yo una vergüenza, que no sabés lo que era… y ta… fue como que empecé. La verdad que agradezco a esos amigos, porque el baile para mí es muy importante en mi vida, es como mi forma de vivir (…) Ahí empecé con una revista de Carnaval de las Promesas, que se llama Cantares. Después en el año 2003 también salí en una revista que se llamaba *Rebeldía*, también Carnaval de las Promesas, y ya en 2004 empecé a salir en el carnaval mayor, en una revista grande, con 18 años. Empecé a investigar un poco más, y ahí ese año 2004, dije bueno, si esto te gusta empezá a dedicarte. El carnaval ayuda a gente que capaz que sabe bailar porque podés seguir una 'córeo' pero capaz que no tenés técnica… Nos pasó a un montón de mi generación, que teníamos esa facilidad de hacer lo que nos marcaban. Entonces creo que eso… para mí carnaval es una escuela muy importante (…) la Escuela Nacional de Danza, que sólo se certifica en ballet, folclore y hay contemporáneo. Pero después estilos de otro tipo, no… el carnaval fue siempre como más guerrero, digamos».

Nicolás nota la ausencia de oferta de formación en danzas que no sean las académicas y el importante rol que cumple el carnaval en ese sentido para hacer vivir otros tipos de prácticas dancísticas diversas y en boga en el presente. A su vez, su presencia en el carnaval ha estimulado a la multiplicación de las escuelas y academias de danza independientes y también de cómo han aportado un gran perfeccionamiento técnico a quienes hacen carnaval pero también a un público más amplio que toma a estas prácticas como un *hobby* o incluso como ejercicio físico. La relación entre estas academias y la danza practicada como recreación, en la noche, como rituales relacionados a las formas de sexualidad y sociabilidad contemporáneas son igualmente importantes.

Por último, es importante señalar los cambios que han habido en el campo de las danzas competitivas y relacionadas a un universo internacional en Uruguay. Todas estas son claves para comprender qué es y con qué dialoga la revista en la actualidad. En una descripción que nos ayuda mucho a entender cuál es el circuito de las revistas, Nicolás opina que:

> «Hoy en día Uruguay en lo que es danza, está muy bien parado a todo nivel y a todo trapo mundialmente. Pero cuando yo bailaba, no pasaba eso. No estaba ese baile tan

marcado, tan profesionalmente bien. O sea, habían disciplinas como que sí, el ballet y eso estaba y estaba muy marcado, pero no todo lo demás, o sea, salsa y bachata, *hip hop*, reguetón, o sea, no sé cómo explicarte, los más urbanos y latinos. Hoy en día en latinos ya se compite mundialmente (…) hoy en día hay muchas ramas en que se compite a nivel mundial, y Uruguay está en un buen nivel… Jazz contemporáneo, el Tango, después estilos modernos, no sé… eh… afro, axé, folclore (…) Hay mucha gente que sabe de folclore, y gente que no, y lo aprende en carnaval. Yo no fui a una escuela de folclore. Lo que sé de folclore, lo aprendí en carnaval. La salsa, cuando arranqué a bailar, lo mismo. Y desde ahí empecé a formarme afuera. Entonces a mí lo que el carnaval me dio fue una puerta muy grande, para poder decir: bueno, me gusta la salsa. Ta, quiero ir a aprender, entonces ahí vas a aprender salsa. Me gusta el *hip hop*, bueno voy a ir a aprender. Entonces eso, me habilitó como a ir a ciertos lugares. Obviamente, nunca perder la técnica porque todos los estilos tienen técnica diferente, eso está como muy claro. Antes capaz que era muy cerrado eso, ay ta, el que era de ballet, decía: ¡el *hip hop* es una pavada bailar porque no hay técnica! y el hiphopero decía: ¡sí, pero vos no sabes todas las técnicas que hay acá y tantos estilos dentro del *hip hop*! Porque adentro del *hip hop* hay muchos estilos y muchas ramas. Eso se cuestionaba mucho antes, hoy en día ¡no! ya se sabe que para bailar tal cosa, técnicamente tenés que saber, tenés que bailar un *locking*, que es dentro del *hip hop* un estilo. Tenés que aprender a bailar *locking*, la técnica, *popping*, *house*, eh… *break-dance*, eh… *tutting*, eh… qué más podemos decir… *Tutting* es todo un estilo que es sólo con manos. Son brazos que son todos paralelos, cuadrados, y es todo con los dedos de las manos, que estuvo muy famoso hace un tiempo y ahora no. Después el *k-pop* que a nivel mundial se usa un montón y es un estilo para el que se sabe hay una técnica, hay bases para poder bailarlo. Entonces yo creo que… que ta, que el carnaval es en eso en lo que te ayuda un montón. Es una expresión cultural muy grande en Uruguay, que al que no sabe, lo ayuda a investigar, al que quiere obviamente, al que quiere progresar, al que quiere seguir, lo ayuda a investigar qué es lo que le gusta. (…) para mí es una de las felicidades más grandes, que hoy en día, con 32 años, me encanta saber que hayan lugares donde cada uno puede ir a perfeccionarse del ritmo que quiera, de lo que tenga ganas de bailar (…) yo con 18 años no tenía esos lugares, porque no, academias de baile eran repocas».

Bachata, ballet, jazz, salsa, afro, folklore y tantas otras que aparecen mencionadas en las experiencias de les entrevistades; el repertorio de danzas por las que pasan les artistas de las revistas es enormemente amplio y heterogéneo y no por eso se pierde de vista la necesidad de investigar en la singularidad de cada técnica y expresión. Les bailarines que pasan por esa experiencia tienen un repertorio de posibilidades técnicas que por lo menos podríamos decir que es extenso. Trayectorias como las de Julio Del Río develan que las formaciones de les artistas de las revistas también se alimentan de escuelas de danzas académicas por un lado, pero también

del mundo del espectáculo. Este cruce —que integra en sus herramientas al ballet con *show* televisivos— hace a las características estéticas de la revista y en particular puede verse en el estilo propio de *Tabú*. Cuenta Julio:

> «como todo niño al que le gusta hacer, pasé por el fútbol, hice patinaje artístico, también, y después entre amigos en el barrio hice Carnaval de las Promesas, en parodistas. Y ahí fue que descubrí que me gustaba el tema del carnaval. Estuve unos años en Carnaval de las Promesas, en un grupo en el Cerro, y de ahí tuve la suerte de que me llamaran de *Monzonadas*. Y ahí empecé con el tema del baile que me empezó como a gustar más todavía. Con una amiga hice también un concurso de baile, que nos metimos. Era de Omar Gutiérrez, en Canal 4. Fuimos uno de los ganadores y ahí surgió la posibilidad de estudiar danza, porque hasta ese momento nada de estudiar. Cuando cumplí 18 que no salí más en el Carnaval de las Promesas. Quedé en *Monzonadas* como coreógrafo, pero solamente porque me gustaba, porque todavía no tenía estudios previos (…) Ese año también surgió la posibilidad de salir en el carnaval mayor, de seguir en la revista en que salí, *Musicalísima*, en el año 2003. Pero ta, eso ya implicaba algo más profesional y tenía que ponerme a estudiar. Y ahí empecé con academias, a tomar clases de ballet, tap, contemporáneo. Fue allá por 2003 que comencé a salir en carnaval mayor en revista. De ahí me gustó el tema de la danza y tuve la posibilidad de entrar a la Escuela Nacional, donde hice la división ballet, que en aquella época era un curso intensivo de cuatro años. Y nada, así fue surgiendo y carnaval nunca lo dejé. Estudiaba danza, hacía carnaval. Aparte en aquella época tenía la suerte de trabajar de lo que me gustaba, estábamos en Canal 10 con el grupo de baile, estábamos en el programa *Dale con todo*. Después estuvimos en *Loco de vos*, donde hicimos cuatro temporadas creo, si mal no recuerdo. Bueno, haciendo obviamente el programa, obras de teatro, giras. Fue la etapa de descubrir pila de cosas que estaban buenísimas. Después… desde esa época yo ya estaba con mi pareja, con Fernando Nita que es mi esposo, que también es bailarín. Él también iba a la escuela del Sodre, y salía en carnaval».

Julio también cuenta cómo fue su experiencia del tránsito desde esos circuitos del espectáculo y del Carnaval de las Promesas al carnaval profesional. Así como el pasaje de ser bailarín o intérprete/componente a dirigir y luego a tener su propia revista compartida con su pareja:

> «Allá en 2007, como de *Monzonadas* yo era el coreógrafo y no salía más, se nos ocurrió sacar una revista de Carnaval de las Promesas a los dos. Éramos dos gurises, porque él tenía 18 años y yo 20, y dijimos sí, vamos a hacerlo. Y ahí empezamos el camino más lindo para nosotros que fue todo nuestro proceso al día de hoy… Y bueno, la revista en promesas la sacamos siete años. La revista *Contre'Dance* fue un referente del Carnaval de las Promesas de la época. Y… allá en el 2011 no salimos en carnaval ninguno de los dos, y nos dedicamos a ver carnaval, a ver las revistas.

Y ahí decidimos sacar *Tabú*. Pero ta, necesitábamos parar y ver a qué nos íbamos enfrentar. Si bien ya estábamos metidos en carnaval de adentro, uno no tiene mucha noción (…) Eso nos dio fuerza para sacar la revista. Aparte de que ya hace unos años no hay mucha revista y estuvo a punto de sacarse la categoría. Entonces dijimos sí, ¡vamos a sacarla! Y salimos en 2012. Que obvio eh… seguíamos siendo gurises y no teníamos tampoco el dinero para afrontar una inscripción que era mucha plata. Entonces hablamos con un amigo, que es Ivar Solsona, que es tesorero de DAECPU, y él nos dijo que bueno, que él nos firmaba (…) Bueno, eso fue en 2011, todavía teníamos Carnaval de las Promesas nosotros. Hicimos la locura de en 2012, 2013 y 2014, sacar las dos revistas. Una locura galopante nuestra, pero bueno, teníamos que hacerlo. La idea era más que nada que pila de gurises del Carnaval de las Promesas que estaban cumpliendo la mayoría y no seguían haciendo carnaval, eh… entonces ¡ta! dijimos, hay talento como para sacar un conjunto en carnaval mayor, y creíamos que podíamos hacerlo. Entonces ta, decidimos hacerlo. Bueno, te digo, hablamos con Ivar. Y él nos apoyó siempre, desde un principio. La idea era ponerle *Contre'Dance* a la revista. Obviamente no pudimos porque no me lo permitían, porque estaba en Carnaval de las Promesas. Fue también un tema con la Intendencia porque el director de *Contre'Dance* tenía que dar la autorización, y yo les decía 'pero el director soy yo', o sea, yo estoy autorizando, y no, no me dejaron».

Luego dice Del Río:

«Ahora yo creo que las diferencias en esa época eran muchas por lo que era la ideología del Carnaval de las Promesas. Era… es, un semillero, lo sigue siendo. Porque hay grandes artistas que salen del Carnaval de las Promesas y era una escuela. Era tomado como una escuela. Los gurises laburaban todo el año y aprendían todo. A cantar, a bailar, actuar, trabajo grupal, que inclusive *Tabú* tiene mucho de eso, esa esencia del trabajo en equipo. Porque nosotros venimos de esa escuela. Y nada, no había espíritu competitivo, ni el profesionalismo que tiene hoy el Carnaval de las Promesas. Donde el único objetivo es ganar, que en eso yo estoy muy en desacuerdo con lo que pasa hoy en Carnaval de las Promesas. Pero bueno, las generaciones van cambiando, los gurises de hoy no son los mismos de los de unos años atrás, y obviamente que el Carnaval de las Promesas no es redituable económicamente para nada. Es sacar un conjunto por amor al arte y ese conjunto se financia con la cuota que pagan los gurises con rifas, con bailes, con bingos, con los padres que tienen que estar *a full*. A diferencia del carnaval mayor donde el costo va todo por los directores, los dueños son los directores, los dueños que tienen que invertir. Esa es la gran diferencia. Te decía eso, que estoy en desacuerdo. No que se suspenda el Carnaval de las Promesas. Se está profesionalizando para la competencia, y eso se asemeja más a carnaval mayor. Es una ceguera, de que tenemos que ganar y trabajar para ganar y después se dan los fallos y lógicamente es un concurso, uno gana otro pierde, y ves a los gurises llorando. Y no, es cuando uno dice, no. Es hasta acá, prefiero alejarme. Y nosotros en *Contre'Dance* no teníamos esa mentalidad. Inclusive de los

> siete años que salió, ganó uno solo. Y sin embargo el resto de los años salíamos todos segundo, siempre quedamos entre los tres primeros. Un año quedamos terceros, después todos segundo y uno se nos dio ganar. Sin embargo, los espectáculos estaban todos buenísimos. Terminábamos y nos quedamos todos contentos esperando los fallos con los chiquilines. Si, lógico, nosotros entre los adultos nos frustrábamos y repensábamos qué teníamos que mejorar. Pero el transmitirle a los gurises, era ¡bo! se hizo terrible trabajo y este es el objetivo».

Sin dudas hay un proceso de «babyfutbolización» que va dando forma a la relación entre el Carnaval de las Promesas y el carnaval profesional, empujado por la competencia y el incremento en el carácter espectacular del carnaval que es una dimensión importante del modo de funcionamiento y la «interna» de las revistas. Para cerrar este tema cito lo que compartía Del Río al respecto:

> «Creo que el Carnaval de las Promesas se disparó más que nada por un ego personal de los adultos, eso es así, al menos en mi forma de ver. Lógico que un director no quiere sacar un conjunto a perder, porque eso implica una pérdida de plata, de tiempo. Yo no lo veo como una pérdida de tiempo, porque si vos decidís sacar un conjunto en el Carnaval de las Promesas es porque te gusta, porque está bueno formar un espacio para los gurises, porque a los gurises los sacas de pila de situaciones con el Carnaval de las Promesas, porque no es… vienen y pagan una cuota y ya está. Vos tenés todo tipo de gurises, todo tipo de edades y diferentes contextos familiares: uno que tiene para pagar la cuota sin ningún problema y otro que no tiene ni para pagar el boleto, y eso a nosotros nos pasaba muchísimo. Teníamos gurises que venían a ensayar, nosotros les pagábamos el boleto, y si terminábamos tarde no se podían ir porque se quedaban sin ómnibus, se quedaban a dormir y les dabas de comer. Es todo un tema, y eso muchos lo ven y otros no, porque hay directores a los que no les interesa eso».

Una vez más lo personal, lo afectivo, lo familiar; la apertura a que la revista entre en la vida para poder salir en la revista. Aparecen en las experiencias relatadas como aspectos que marcan mucho las vivencias y los procesos, relacionales y creativos. En cada uno de los locales visitados, un armario cuidadosamente armado guarda trofeos de diferente procedencia y color, casi altares a los esfuerzos y las experiencias transitadas. Y en cada uno de estos relatos personales, en estas historias de vida y de danza, se traza la historia de la categoría y de las comunidades que sostienen y son creadas por el universo revisteril.

* * *

Procesos creativos y armado de espectáculos

Otro aspecto particular de las revistas de carnaval es el modo en que durante los meses de ensayo se va armando el espectáculo que llega a la primera rueda en febrero. Les entrevistades cuentan cómo apenas llega marzo ya comienza el proceso: imaginar y definir un tema o motivo para ese año, convocar reuniones con los diferentes equipos encargados de cada rubro, investigar referencias, comenzar a bocetar ideas para la puesta en escena.

Con diferencias en sus metodologías y estilos, las tres revistas a las que más me aproximé, *Madame Gótica*, *House* y *Tabú*, trabajan delegando en equipos o técnicos algunos aspectos del espectáculo y recién se reunirán para conformar el todo un par de meses antes de febrero. Katya de Madam cuenta que:

> «Lo primero que se hace por lo general es juntarnos Leo, Pablo y yo para ver de qué se va a tratar este año. Las primeras reuniones es con ellos, sólo con ellos, sentarnos, comer algo, hablar qué queremos, en qué fallamos el año anterior. Eso es muy cercano al final del carnaval anterior. La introducción lleva mucho tiempo, entonces primero gestar, después arranco con los *casting*, y después recién arranco con la producción, pero ponele que junio, julio. … es como que estás todo el año enfrascado en esto, por ahí no ensayando, pero sí ideando, buscando música, coordinando».

En *Madame Gótica* se ensaya todo diciembre y enero todos los días cortando en las fiestas. Sin embargo, con meses de ensayo, Katya cuenta que la primera pasada general es antes del desfile, tipo 15 de enero, unos 15 días antes del teatro:

> «Es muy común que pase que hagan la pasada general y digan, pa!, nos faltan 10 minutos nos sobran 10 minutos. A mí por lo general, en la pasada general estoy ahí, siempre ya lo tengo, lo armo pensando en los tiempos, cuando lo paso me falta empastar, pero no rever si me falta algo o me sobra algo. Me muero si me pasa eso. Entonces hago primero el 15, después, en realidad, no me son necesarias tantas pasadas, el espectáculo fluye, por lo general fluye (…) Y Leo Pachela es el director de actores y ya está trabajando con ellos, saca las escenas por su lado, el arreglador musical también, trabaja por un lado con la banda y por otro lado con los cantantes, saca los trabajos separados también y yo con los bailarines. Y después el 15 es que tenemos esa juntada de todos, de conocernos, de juntarnos. Igual antes, hago que el arreglador coral y musical me mande los temas cantados, y ya empiezo a usarlos. Por ejemplo, este tema que estaba armando ahora, lo tengo sin música cantado por la cantante con letra original, con letra del teatro, entonces ya fui armando el tema

como va ir, va ir con más música más cantado, pero va… pero estoy bailando con el esqueleto del tema que va a ser. El arreglador que tengo es un crack, me casé con él, es muy difícil conseguir músicos buenos responsables y que cinchen para adelante, el rubro más difícil es el musical».

Respecto a *Tabú*, Julio Del Río cuenta que aunque antes solían unificar bastante tarde las diferentes piezas del espectáculo, empezaron a probar otra forma que también tiene que ver con cómo funciona y se relaciona el colectivo:

«No es simplemente un conjunto de carnaval al que vas a trabajar, te pagan y te vas. Acá pasa más allá de eso, tenemos un sentido de pertenencia y por algo la gente está hace siete u ocho años acá. Lógico, todos los años vas cambiando, hay gente que se va, pero también gente que se va y luego vuelve. Inclusive este año nos pasa. Tenemos un cantante que salió cinco años, se fue dos años y ahora volvió. Siempre nos pasa eso, está buenísimo. Y los técnicos lo mismo, los mantenemos, porque aparte nos llevamos bien a la hora de trabajar porque tenemos las ideas claras de a dónde ir, y vamos todos para el mismo lado. Entonces, lo primero que hacemos obviamente es una reunión de técnicos, pero previo a todo esto, en nuestras pequeñas vacaciones, que son en turismo, con Fernando ya vamos pensando en esto, tirando ideas, no ideas claras del espectáculo, pero sí de repente Fernando dice: a mí me encanta esta onda de vestuario para hacer y ve una escenografía, y le gusta una estética y ya como que vamos tirando lineamientos por dónde ir. Ahí cuando nos juntamos con los técnicos cada uno tira. Yo también cuando escucho un tema, qué bueno está este tema para hacerlo en alguna parte del espectáculo, y ya lo tiramos, y ahí como que va empezando ese ida y vuelta con todos los técnicos, hasta que bueno sale la idea. Primero la idea con el nombre del espectáculo, o cómo nos parecería que va a ser el título. Fabricio que es el letrista, lo va desarrollando. Primero hace una sinopsis para pasarnos a todos, y después de ahí cada uno va trabajando más específicamente en su rubro. En base a esto yo voy a elegir temas que tengan que ver con lo que vamos a hacer. El arreglador musical también, tiene que ir viendo por dónde van los arreglos en base a la gente que tenemos, la propuesta musical de este año va por este lado, entonces necesitamos estos músicos, que obviamente siempre son los mismos, salvo algún cambio. Este año vamos a sumar algún músico más, que por lo general no lo teníamos en nuestra banda, que es un guitarrista eléctrico, y así es como que va surgiendo la cosa. Obviamente no se hace una sola reunión. Porque también, lo mismo, cuando Fabricio tiene un texto lo manda y vamos viendo, de acá esto no, esto sí, es un trabajo en equipo. Lo mismo cuando ve a Avo, que es quien hace la puesta en escena. Él tiene que tener por lo menos la escena clara para saber (…) Por lo general la revista trabaja, el cuerpo de baile por un lado, cantantes por otro, músicos, y actores, todos separados. Y después cuando cada uno tiene sus parciales los unen. Nosotros desde el año pasado implementamos esta nueva forma, que la trajo Avo, que está de más y que es eso, cada uno va trabajando por su lado, pero hay

un día en la semana que nos unimos todos. Así durante todo el proceso, eso hace que se genere otra confianza en el espectáculo. Antes pasaba que nos reunimos todos un día de diciembre en el club, y pasaba que no se conocían… los músicos, ¡ah, mira! soy Julio, un gusto. O sea, nos conocíamos realmente en diciembre. Y acá no pasa eso. En setiembre ya trabajamos juntos, vamos sacando lineamientos, eso genera una confianza entre nosotros, y en el espectáculo. Porque, lo mismo, le preguntás a cualquiera de qué trata el espectáculo y te lo sabe explicar».

Nicolás cuenta que antes eran tres directores en *House* pero ahora son dos; Diego Cuiñas y él. Y sobre el resto del equipo hay quienes están hace tiempo y tienen un gran sentido de pertenencia de la revista —como Eugenia González a quien describe como su «dos»— y otres que circulan más. Respecto a cómo trabajan para llegar a la propuesta de cada año, aparece otro modo de trabajar y también de contar sobre quiénes y cómo crean, reforzando una vez más el sentimiento de pertenencia y cierto compromiso casi militante como cruciales para la sustentación del trabajo colectivo:

«Los dos directores nos encargamos de partes diferentes, yo todo lo que es artístico, y Diego todo lo que es administrativo. ¿Coreógrafos? eh… está Eugenia González, esta chica que te digo que es nuestra primera bailarina, después está Diego Rodríguez, que es otro bailarín muy conocido en carnaval, después está Andrea Silva, también, que es componente y coreógrafa de la revista, después tenemos a dos chicos que integramos nuevos, Luis Alvarenga y Antonela, que van a hacer la salsa de la Revista, y ta, después estoy yo, Nicolás Telles, que ta, yo hago también toda la parte de crear el espectáculo y también la coreografía. Trabajamos en equipo, así, y después obviamente está el técnico, que es Marcos González, que él hace los arreglos corales. Tenemos a César Angerelli que es el que hace toda la parte musical, los arreglos musicales de la banda; tenemos a Tito, del que no me acuerdo el apellido [risas] porque ta, vistes, después que le decís el apodo, olvídate, eh… Tito, Carlos Tito, Carlos Tito Rodríguez, creo, él es el escenógrafo, que es toda la parte de atrás, toda la escenografía, después tenemos a Lita Silvera, que es modista, es modista del conjunto, después tenemos a Romi Smith que es con Magenta Creaciones, que ella también se suma a toda la parte de vestuario, que nos deja divinos, eh… después que más, después tenemos dos cuerpos de utileros, Apeche y Pilo, que son dos compañeros que están en la utilería y son como jefes de eso, nos ayudan en todo, nos cuidan en todo (…) un montón de gente. Después atrás de esas personas tenés más gente, por ejemplo, Fabián Peréz, él escribe las letras de las canciones y la puesta en escena, después nuestro libretista que es Marcelo Vilariño, que vive en Buenos Aires, sí, Marcelo Vilariño también es muy conocido en nuestro ambiente de carnaval, y él es nuestro libretista. El libretista es una de las personas, también, creativas del espectáculo. Por dónde vamos a llevar el espectáculo, ahí somos como cuatro cabecitas las que estamos siempre en el armado. Y el libretista es el que guiona, arma todo el guión, la parte actoral, o sea, toda

la parte actoral y letras del espectáculo. En este caso está dividido, porque Fabián Pérez hace las letras de las canciones, pero Marcelo hace todo lo que es el guión del espectáculo, todo el humor y todo el guión, eh… y él se encarga obviamente de todas las letras, de ideas, ayuda un montón con toda esa parte, ahí somos cuatro creativos, Eugenia, la de vestuario para que el espectáculo todo tenga que ver, eh… Diego Cuiñas, Fabián y Marcelo, somos como ahí, las cabezas creativas de este espectáculo 2019, que se viene ahora».

Trofeos en Academia *House*. Foto Lucía Naser

Respecto a los tiempos y organización de los ensayos, Telles entrevistado en agosto de 2018 cuenta que con *House*:

«Ya estamos en carrera… no rectas finales, pero sí ya estamos. Aparte hay un mes que siempre es medio *heavy* para ensayar, que es diciembre. Entonces ese mes, casi siempre lo tenés medio perdido, entonces es donde se avanzan otras cosas. Ahí tenés las muestras de fin de año de las academias, espectáculos, las fiestas de fin de año de tal otro, entonces se ensaya hasta cierta época y después ya se deja porque ya se vienen las fiestas, entonces se deja de ensayar un poco y se mete *a full* en enero. En enero sí, no hay tu tía, de lunes a lunes, o sea, no se para hasta el desfile, y después ya está, ya seguís, viste, pero el mes diciembre a veces es muy complicado, ese es el más *heavy*, por eso yo a veces lo digo como medio perdido, porque lo que podés avanzar ¡de más! y si no, ta, listo, hay que tomarlo con calma».

* * *

Temáticas y discursos
Que la gente se identifique con lo que le pasa

Un último aspecto que abordaré, se refiere a las temáticas tratadas en los espectáculos y las intenciones que sus creadorxs comparten respecto a la comunicación con el público. Aquello que quieren transmitir y generar y que impacta sobre la definición y el formato de cada propuesta.[58]

Terapia sexual, madres, relaciones sociales, la familia, el poder, las reinas, la mujer, la amistad, el amor, la feria, la mentira, las brujas, los niños, son algunas de las temáticas de diferentes años y revistas.

En primer lugar, y en una línea que podríamos identificar con el costumbrismo que caracteriza a varias categorías del carnaval, aparece en varias entrevistas el deseo de que la gente se identifique con los temas que se abordan, que les resuenen como parte de su vida cotidiana. A veces aparecen otros que son levantados o entablan diálogos con la vida pública y los problemas que allí se están procesando tales como la educación, la ley trans, la homofobia o el empoderamiento de la mujer. Al respecto, Nicolás de *House* declara que:

> «Esos temas, claro, esos temas creativos surgen ya desde el arranque, desde por dónde queremos ir, por dónde nos gustaría. Nuestro estilo de revista es que la gente se sienta identificada, a nosotros nos gusta mucho eso. Desde el humor hasta los cuadros y que la gente esté sentada y diga: ¡fa, gordo, la verdad, viste lo que pasó, es verdad, es tal cual! Nos gusta que la gente se sienta identificada, vamos por el lado ese, nos gusta un montón, nos gusta hacer divertir mucho a la gente, el tener esta posibilidad en carnaval, a cualquier lugar que vayamos lograr sacar una sonrisa, y hacerlos divertir un poco. Que la gente vaya a ese lugar y que por una hora se olvide de sus problemas cotidianos de la vida (…) sacar una sonrisa, y sacar a bailar a la gente, esa es nuestra misión, todos los años es la misma. Después ahí va, el espectáculo como va rodando y si te gusta o no, eso es relativo. A mí me encantan todos, me gusta lo que se genera en los barrios, la revista tiene esa cosas que está muy linda, se genera muy buena complicidad con la gente. La gente se copa con la revista y eso me encanta. Nosotros al final siempre logramos hacer cosas para que la gente baile con nosotros, sea partícipe del espectáculo, que se sienta integrada. Vemos que a la gente le hace bien, y que la hacemos divertir, pase siempre lo que pase, vamos a seguir por ahí».

58 El análisis en profundidad de los espectáculos del 2018 y 2019 de *Tabú*, *Madame Gótica* y *House* fueron realizados durante esta investigación e importantes insumos para la misma. Sin embargo, no fue posible integrarlos a este artículo por motivos de extensión.

Al respecto de esto Katya decía:

> «Lo primero que quiero generar es una empatía en el público, que el público se sienta parte de ese espectáculo, que se sienta reflejado, que se vea en el espectáculo, eso intentamos siempre (…) El público tiene que sentirse parte de lo que está pasando, en qué te digo, las temáticas, temáticas cotidianas, la familia, los amigos, los niños, cosas que vivimos todos los días, cosas que lo que agarremos, vos digas: pa, sí, ah… mi abuela como rompe los hue… lo que sea. Lo que a vos te pasa, lo que estás viendo, lo comentás, lo hablás en el día a día. Si la temática es cotidiana, es mucho más fácil, la gente escucha la frase, y ya mira, porque dice: sí, ah, eso ¿viste? está con el de al lado y dice: te lo dije el otro día ¿viste? Esa cosa es lo primero que intentamos generar hoy en día, para que la gente quede ahí mirando y se sienta parte».

El deseo de hablar y reírse de lo que a la gente le pasa, hace pensar nuevamente en una mesodanza o meso-escena donde la identificación y construcción de un sentido en común es parte de la búsqueda y de los códigos en los que la revista se piensa a sí misma. Aunque este diálogo con la cotidianeidad lleva a menudo al abordaje de temas en debate socialmente, el discurso que se produce desde las creaciones no es visto como político y de hecho más de une entrevistade se desmarca de la asociación con esa palabra. Tras contarme el espectáculo del 2017 donde la pareja de protagonistas de una historia de amor son dos mujeres y al preguntarle sobre cómo sentía la relación con movimientos lésbicos, feministas y por la diversidad y por ende como intervención política, Del Río responde:

> «¡No! no, no. No nos interesa. O sea, nosotros hacemos lo que nos gusta y lo que nos hace bien. El trabajar y el estar convencido de lo que estamos haciendo es lo que queremos, y no… Como decíamos al principio, porque vengo y lo hago, es mi trabajo y me pagan, lo hago porque quiero, porque me gusta, porque está bueno, y porque me siento identificado, me representa, porque está de más, porque es ¡mi conjunto! y es la forma de contar lo que tiene, me gusta, pero no para el lado político, aparte, bueno… es la primera vez que me lo preguntan, pero ni se nos había pasado por la mente pensar: bueno tenemos que hacer porque es políticamente correcto, no, no».

Sobre lo que quiere transmitir a su público el coreógrafo y director declara que:

> «Amor, es como nuestra palabra. Nosotros lo hacemos con amor y es lo que queremos transmitir y demostrar, el amor que le ponemos al trabajo. Más allá de ganar o no ganar, es una consecuencia, y también, es… nos costó también pero es una enseñanza que tuvimos… yo principalmente, que decir, vamos a trabajar desde otro

> lado, porque nos pasó 2014, 2015 ganamos, y 2016 teníamos como una cerradera de cabeza, tenemos que ganar, tenemos que ganar, y trabajás pensando en eso y no disfrutás el proceso, y… no podés superar los inconvenientes que tenés de la mejor manera, porque siempre los vas a tener, y se da que ¡no ganas! y la sufrísss… porque fue como una bajada a tierra que… estuvo buena. Ahora en frío analizándolo estuvo buenísimo. Personalmente que me bajaran a tierra de la forma que nos bajaron ¡a ver! tampoco que perdimos, quedamos segundos, no fue… ¡terrible! pero sí quedamos lejos de nuestras expectativas, quedamos segundos, pero como a cientos de puntos (risas) fue como *wow*… ¿tan terrible fue? Y a veces, te das cuenta de que a veces menos es más. Y nada, empezar a trabajar disfrutando del trabajo, está buenísimo. Te pone desde otro lugar y podés defenderlo desde otro lugar, eso es lo principal. Lo defendés desde otro lugar, desde el amor y desde ser autocrítico también, porque es algo que tenemos nosotros, inclusive ganando vamos a las devoluciones del jurado, y les decimos, nosotros sabemos que ganamos pero que hay cosas que no estuvieron bien, lo sabemos, y queremos que nos transmitan sus visiones. Porque eso nos genera el seguir creciendo y el seguir esforzándonos, porque creemos que no tenemos techo».

Este trabajo desde y con los temas de la vida cotidiana «de la gente común» encuentra a las revistas entramadas en tejidos de sociabilidad donde lo pedestre convive al mismo tiempo con la búsqueda de excelencia y distinción. Este combo nos dice mucho de los modos en que la cultura popular puede ser al mismo tiempo que el pan de cada día, la plataforma para la creación y la fruición de sensibilidades espectaculares propias de la cultura de masas o la industria cultural global.

Escenas finales
A modo de cierre

Las revistas son sin duda un género que se vive con pasión y se hace a pulmón cuando se está dentro o cerca de ellas. Para sus hacedorxs la competencia es un estímulo y motor pero también se padecen algunos aspectos de las exigencias que importa y las condiciones precarias de creación.

En este sentido y aunque las economías que sustentan sus creaciones depende del trabajo no remunerado de una gran cantidad de gente, se sostienen aspiraciones de alcanzar niveles profesionales y adoptar referencias y estilos globales de la escena mundial que nos llega a través de diferentes medios de contacto con los lenguajes más exitosos a nivel comercial y de consumo cultural global. Algo que se desprende de observar los espectáculos, es que la sensualidad y la sexualidad son elementos claves de las coreografías,

las historias y los chistes así como de las estéticas que dan forma al vestuario y las figuras que hacen al elenco. Esto traspasa hacia el espacio de los ensayos en los que lo sexual está permanentemente sobre la mesa, en cada chiste, comentario, coreografía. Si en el inicio de este artículo citábamos como una de las entrevistadas hablaba de la categoría como una de la que más espacio da a la mujer, cabe preguntarnos cómo es ese espacio, qué características tiene esta visibilidad, y qué lugar ocupa en el régimen de espectacularización por un lado y de desborde sensual propio del carnaval por otro.

La búsqueda por bailar y hablar de lo que le pasa a la gente —o podríamos incluso decir a la «gente común»— es uno de los rasgos más sobresalientes de la revista y como es propio de la cultura uruguaya, lo que «nos» pasa en términos culturales y personales siempre ha tenido un ojo en lo que sucede en la escena internacional, en los espejos de otras nacionalidades que como país de inmigrantes y subalterno, nos convocan.

La revista baila en un escenario que pone en tensión la relación entre internacionalismo coreográfico e identidad local-nacional carnavalesca. Esta tensión la coloca en un diálogo no siempre armónico con el público y las tradiciones del carnaval por un lado, y con el mundo de competencia, academias y *star system* del espectáculo por otro.

Las revistas son convivencia entre un deseo configurado en torno a ciertos consumos culturales *mainstream* y prácticas que si por un lado resultan algo marginales en el campo del carnaval, son —en procesos que podríamos asociar a la transculturación conceptualizada por Rama— representantes locales de cierto internacionalismo coreográfico del que Uruguay participa desde un lugar móvil y en transformación a lo largo del tiempo.

Las transformaciones internas de la revista y las interacciones con los cambios que vive el propio concurso de carnaval; los cambios en la popularidad de la categoría entre los jóvenes así como del protagonismo que están cobrando los lenguajes coreográficos que sus espectáculos manejan en la escena de danzas sociales en Montevideo, hacen pensar que la revista no está cerca de terminarse sino por el contrario, que la veremos mutar y ocupar otros lugares en el campo dancístico local, desbordando para afuera del carnaval e importando a la fiesta de febrero elementos de otros escenarios, cuerpos, experiencias y deseos.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ADICAPRO, Asociación de Directores del Carnaval de las Promesas. Web: http://adicapro.org/index.php.

AHARONIÁN, Coriún (2007). *Músicas populares del Uruguay.* Montevideo: CSEP, UdelaR.

ALÉM, Noemí (2017). Las revistas de carnaval. Manuscrito inédito.

FILGUEIRA, Enrique (2017). La historia de las revistas, Carnaval del Futuro. 15 diciembre, 2006. Actualizado 27 abril, 2017. Fuente: https://carnavaldelfuturo.uy/2006/12/15/la-historia-de-las-revistas/.

NASER, Lucía (2017). Hijos de la comedia. Una mirada al menospreciado mundo de la categoría del carnaval. Disponible en: https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/2/una-mirada-al-menospreciado-mundo-de-la-categoria-revistas-del-carnaval/.

_____ (2018) Carnaval de las promesas no cumplidas. *Brecha,* 9 de febrero. Disponible en: https://brecha.com.uy/carnaval-las-promesas-no-cumplidas/

PRESTIGIACOMO, Raquel (1995). *En busca de la revista perdida: entre monologuistas y bataclanas*. Vol. 8. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VEGA, Carlos (1997). Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos. En: Revista Musical Chilena, N° 188, Santiago, VII/XII. Fuente: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004

Culturas populares en registro masivo
Un ensayo sobre los candombes de Montevideo (1956-2019)

5

Alejandro Gortázar

A la memoria de Jorge Bustamante Garaza,
intelectual orgánico del movimiento afro en Uruguay.

En un diálogo al comienzo de la obra *El desalojo en la calle de los negros* de Jorge Emilio Cardoso (1996) Fausto le dice a Doña Coca: «Vení, Coca. Vení y mirá esta calle. Gran parte del alma de este pueblo se formó en ella y hoy nadie lo toma en cuento. Seguro, que estos bárbaros nos echan mañana y tiran todo abajo» (1996: p. 41). La obra de Cardoso, se sitúa en un momento traumático para el colectivo afrodescendiente de Montevideo: los desalojos de los conventillos Mediomundo y Ansina impulsados por la dictadura cívico-militar en 1978. La obra se para en un escenario doble: por un lado, la calle y la formación del alma del pueblo, y por otro, la barbarie de la cultura dominante que amenaza con «tirar todo abajo».

Los personajes traen a la memoria al músico Pedro Ferreira y a las comparsas *Libertadores de África* y *Fantasía Negra*, que remiten a una larga historia de las «comparsas de negros y lubolos» en el carnaval montevideano. Los candombes están íntimamente ligados, como en las palabras del personaje de Cardoso, a una experiencia de las calles, de los conventillos de Barrio Sur, Palermo y Cordón Norte, y del carnaval montevideano. Como expresión artística creció en un enclave particular de la ciudad, sostenido por generaciones y generaciones de afrodescendientes, hombres y mujeres, que construyeron una cultura espectacular alrededor del tamboril, del toque colectivo y la fuerza física, y de la danza y la representación de personajes tradicionales (gramillero, mama vieja, escobero). También se desarrolla una línea de candombe canción, que viene de las comparsas del siglo XIX, pero que se masifica en los años 50 y se ejemplifica en la obra del propio

Ferreira, que son el resultado del impacto de las orquestas cubanas como los Lecuona Cuban Boys, la industria discográfica y las radios (Goldman, 2013). A partir de la oficialización del Desfile de Llamadas en el carnaval montevideano, en el verano de 1956, los candombes iniciaron un largo proceso de masificación que llega hasta nuestros días, en el que intervinieron el Estado, las comparsas, la sociedad civil en general, el mercado y, los organismos internacionales. La masificación de los candombes implicó, entre otras cosas, una salida del ámbito de los barrios tradicionales y la aparición de comparsas por toda la ciudad. También en distintos puntos del país e incluso fuera de fronteras, a causa de las migraciones de uruguayos y uruguayas por motivos económicos y políticos.

Este trabajo es una exploración de fuentes fundamentalmente escritas sobre los candombes en Uruguay, desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, a partir del problema de su configuración como una cultura popular-masiva. Esto implica, en primer lugar, su consideración como una forma colectiva de arte, de un grupo histórica y socialmente subalternizado (los y las afrodescendientes), que se practicó en un espacio concreto de la ciudad de Montevideo, al menos hasta los años 70, y que tuvo como centro los conventillos y las casas de inquilinato. En el período considerado, el candombe se volvió también un espacio de negociación con la cultura dominante, de resistencia y de autonomía.

Mi punto de partida es que el problema de la cultura popular es, por un lado, el problema de las relaciones entre las clases dominantes y las clases dominadas (dominación social); y, por otro, entre la cultura dominante y la cultura dominada (dominación simbólica). No hay una relación de determinación entre la dominación social y la dominación simbólica, como sostienen Grignon y Passeron, sino múltiples cruces y sentidos. El antropólogo Alejandro Grimson define una configuración cultural como «un marco compartido por actores enfrentados o distintos», que ayuda a articular «la heterogeneidad social». Son por lo tanto campos de posibilidad, dado que en cualquier espacio social hay representaciones, prácticas e instituciones posibles, imposibles y hegemónicas; conforman una totalidad de partes diferentes que con una específica lógica de interrelación, comparten una «trama simbólica común, lenguajes verbales, sonoros y visuales en los cuales quienes disputan pueden a la vez entenderse y enfrentarse»; y finalmente, en una configuración debe haber un sentido de «lo compartido», sea lo mayoritario, las creencias o prácticas de los sectores populares o como propuestas de las élites (Grimson, 2011, p. 172-177). A la vez que los can-

dombes surgen de un sector subalternizado de la sociedad, y se construyen en relaciones de resistencia y autonomía con las clases dominantes, también tiene distintos grados de relacionamiento con los y las practicantes de una cultura que se autoproclama como legítima y se sitúa, la mayoría de las veces, por encima del candombe y de otras expresiones artísticas populares. Por esa razón pueden ser pensados como una trama simbólica común con la sociedad blanca hegemónica, a través de la cual se establecen distintos canales de diálogo, apropiación y tensión. A tal punto que los candombes parecen proporcionar el lenguaje en el que pueden hablarse algunos conflictos sociales en Uruguay.

Para Néstor García Canclini, los Estados en América Latina tuvieron un rol central en la clasificación y oficialización de las culturas populares, a través del concepto de «folclore», y de otros dispositivos institucionales que buscan legitimar al Estado como garante del consenso y como guardián de la historia nacional (1996: 86). Dentro del proceso que me propongo analizar en este artículo, surge también la articulación del Estado-nación con los organismos internacionales, en especial las Naciones Unidas, que también diseñan dispositivos de clasificación y oficialización de determinadas expresiones populares, en el marco de su discurso sobre la diversidad cultural y el patrimonio inmaterial, y en alianza con «saberes expertos» producidos por investigadoras e investigadores de distintas disciplinas humanísticas y sociales. Al mismo tiempo opera la fuerza del mercado, a través del complejo de las industrias culturales, que seleccionan y reproducen masivamente algunas expresiones de los candombes. Para Ticio Escobar las industrias culturales cada vez tienen un rol más fundamental «en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales», lo que determina que, en gran parte, la cultura popular se configure «por pautas, figuras y discursos provenientes de la cultura industrializada» y se justifique conceptualizarlas como «culturas populares en registro masivo» (24). Los candombes se forjan entonces en el cruce de tres tramas simbólicas: el Estado (y sus alianzas supranacionales) y los saberes expertos, las industrias culturales, y las y los artistas que practican el candombe en distintos espacios.

Aunque todavía me inquieta poder realizar una investigación con una perspectiva etnográfica, para la que no tuve una formación sistemática, este ensayo es en parte una combinación de interpretación de textos, que es para lo que fui formado y entrenado, con distintas experiencias de diálogo y trabajo con intelectuales de la comunidad afrodescendiente de Uruguay, la mayoría vinculados a la literatura. En esos vínculos e investigaciones el tema

del candombe está presente en el plano de los textos, en el de la vida cotidiana y en el del discurso político. Incluso algunos defienden su posición en la cultura letrada construyendo el argumento de que las expresiones y aportes culturales de las y los afrodescendientes no deben limitarse al candombe. Conversando con Jorge Bustamante sobre las relaciones conflictivas de los intelectuales de la revista *Nuestra raza* (1933-1948) con el candombe, él me decía que aunque no apareciera mucho formaba parte de su vida familiar y cotidiana. El argumento de Bustamante era válido para él mismo, porque al mismo tiempo que elaboraba genealogías de personas afrodescendientes vivas, hurgando en registros documentales del siglo XIX, vivía la cultura del candombe intensamente, reconstruyendo su historia y grabando con su celular ensayos o toques callejeros como los de cada 3 de diciembre, junto a la periodista y poeta Andrea Guerra, en un proyecto que llamaron «Locos por comunicar», que difundían a través de la red social *Facebook*.

Por eso me convencí de que este trabajo fuera una exploración de la producción de conocimiento, en ocasiones negada, de una serie de intelectuales orgánicos del movimiento de las y los afrodescendientes en Uruguay, sea individual o colectiva, y a su vez en conexión con distintos «saberes expertos», reconocidos institucionalmente. El trabajo de Tomás Olivera Chirimini, que en parte se hizo en el marco de la Biblioteca Nacional en los años 90, es crucial para recomponer la historia de los candombes y la memoria de las primeras llamadas oficiales. Pero Olivera aporta también en la práctica artística de los candombes con su grupo *Bantú* y con la sede de la Asociación Civil Africanía, una organización enclavada en Palermo, sobre la calle Isla de Flores, frente a la Casa de la Cultura Afrouruguaya. El trabajo de la artista y activista Beatriz Santos junto a la investigadora Teresa Porzecanski es muy importante porque presenta historias de vida en las que el candombe atraviesa la experiencia de los entrevistados y se aportan datos muy importantes sobre el lugar conflictivo de las y los afrodescendientes en el carnaval montevideano.

Es importante enfatizar que, más allá de la masificación de los candombes, su continuidad como expresión artística viene dada por el grupo humano que los practica, como señala Aharonián. En todas las épocas históricas, en todas sus variantes, los candombes significaron la construcción de una esfera pública propia, espacio de sociabilidad y de construcción de liderazgos y estéticas asociadas a artistas y linajes de artistas (Ferreira, 2008). Es frecuente hablar de *Perico* Gularte, *Cachila* Silva, o Aníbal Pintos, y de sus familias, en relación a los tres «toques madre», protegidos por la UNESCO como analizaremos más adelante. En el mismo sentido pienso en otros

intelectuales y grupos: *Chabela* Ramírez, música, cantante, integrante de la comparsa *Valores de Ansina*, líder del coro de mujeres *Afrogama* y presidenta de la Casa de la Cultura Afrouruguaya; Néstor Silva, músico y presidente de Mundo Afro, y Sergio Ortuño, músico, director de la organización Triangulación Kultural. Pero es una lista muy parcial, sería imposible nombrar a todas las personas afrodescendientes que promueven el candombe. Las que menciono se sostienen en grupos mucho más amplios y son líderes dentro del espacio autónomo y propio de la comunidad afrodescendiente. Las personas que menciono se sostienen en grupos mucho más amplios, pero son ejemplos de líderes dentro del espacio autónomo y propio de la comunidad afrodescendiente.

Finalmente también me basé en una indagatoria sobre los «saberes expertos», especialmente de aquellos que fueron construidos desde una perspectiva disciplinar y teórica específica, como la etno musicología, que apuntan a una comprensión desprejuiciada de los candombes y se articulan con la comunidad: el trabajo de Lauro Ayestarán, haciendo registros de comparsas desde los años 40 y publicando trabajos sobre el tamboril y la comparsa en estrecho vínculo con músicos del Barrio Sur, Palermo y Cordón Norte; los ensayos de Coriún Aharonián, situado en la investigación de las músicas populares en Uruguay, reinterpretando el candombe en ese contexto, y aportando hipótesis muy persuasivas sobre su historia y su presente. Más cerca en el tiempo, los trabajos históricos de Gustavo Goldman y Olga Picún contribuyeron también a la salvaguarda del candombe y su espacio socio-cultural como patrimonio inmaterial de la humanidad. También se vuelven fundamentales los trabajos sobre la historia del carnaval de Antonio D. Plácido y Milita Alfaro.

Al proponerme este punto de partida, me parece imposible analizar los candombes como expresiones culturales espontáneas, que se «llevan en la sangre» o que generan emociones y sentimientos que no deben ni pueden ser racionalizados, o espacios autónomos y libres de toda «contaminación». Desde mi punto de vista, su rica historia, sus articulaciones con el Estado, con saberes expertos, con el carnaval de Montevideo, con el conjunto de intelectuales orgánicos del movimiento afro, impiden cualquier intento de construir una mirada romántica o de buscar una «sustancia» o «esencia» de los candombes. En ellos se expresan los diálogos y tensiones con la cultura dominante de una densidad histórica que es necesario recuperar en el marco de una sociedad con profundas desigualdades en términos étnico-raciales.

Los candombes históricos
Formaciones nacionales de alteridad y espacio público

La existencia de las y los afrodescendientes en América Latina se explica por la migración forzada y la esclavización de la población del continente africano, y a un proceso de racialización y subalternización de larga duración en las sociedades de llegada, incluso después del fin legal de la esclavitud en los Estados-nación. En la matriz colonial de poder, según Aníbal Quijano, la raza organiza la clasificación de las personas a nivel mundial y da lugar a un capitalismo global en el que los grupos racializados son representados como «inferiores» a la «raza» blanca-europea (2003: 202-203). La matriz colonial de poder, con su organización jerárquica de las razas, contribuye a una desvalorización de las expresiones artísticas de personas y colectivos no blancos, y moviliza el racismo que impera en la institución arte, lo que en parte explica que los candombes históricos fueran silenciados o inscriptos en la categoría «folclore», como arte del pueblo.

Pero los candombes fueron y son fundamentales en lo que Rita Segato denomina *formaciones nacionales de alteridad*: «formas de ser otro producidas por la historia local» vinculadas a «los procesos de otrificación, racialización y etnificación propios de la construcción de los Estados nacionales» (28). Se constituyen en una de las representaciones hegemónicas de la población afrodescendiente y como tales «producen realidades» (29), modelan subjetividades, cuerpos e historias colectivas. Desde esta perspectiva contribuyen a consolidar estereotipos, representaciones más o menos rígidas de la afrodescendencia. Pero, como sugiere Homi K. Bhabha, es importante considerar «los procesos de subjetivización que el discurso estereotípico hace posible (y plausible)» (1994: 67). Así considerados, ocupan un lugar central en las formas de simbolizar la afrodescendencia en Uruguay.

Los candombes que llamo *históricos* aparecen desde muy temprano en la ciudad colonial y persisten hasta bien entrado el siglo XIX . Como sostiene Lauro Ayestarán hay dos corrientes de la música afro-uruguaya: una secreta, constituida por «la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin transcendencia socializadora y [que] desaparece cuando muere el último esclavo llegado del otro continente»; y luego, una «superficial (...) de rápida y extendida afloración», colorida y pública que se inicia en el siglo XVIII con la participación de los esclavos negros en el *Corpus Christi*, que se organizó luego en las Salas de Nación con diferentes danzas «que se bailaban entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor del 1800» y que «se transformó en

la comparsa de carnaval de las sociedades de negros, desde el 1870 hasta nuestros días» (Ayestarán, 1953: 53).

En este libro Ayestarán establece que la primera línea se proyecta en la segunda aportando el tamboril y un paso coreográfico. Si bien el relato histórico de los candombes afromontevideanos puede articularse de otra forma, la división entre público/privado es un hallazgo fundamental para comprender el candombe históricamente. De hecho Coriún Aharonián la resignifica al investigar los candombes del siglo XX cuando afirma que «la conversación de tamboriles se da en ámbitos privados y no se considera en principio como actividad para ser desarrollada en espacios públicos» (123). La diferenciación es importante porque es la variante pública de los candombes la que contribuye a la apropiación de la ciudad y a la construcción de una esfera pública popular, por lo que es clave para entender las relaciones raciales en la Montevideo colonial.

La investigación de Tomás Olivera Chirimini y Juan Antonio Varese sobre los candombes de Reyes y las llamadas, plantean una «evolución» del candombe en tres etapas: la primera, la de las auténticas danzas negras, que va desde mediados del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX; la segunda, del «candombe propiamente dicho», situada entre principios y mediados del siglo XIX; y la tercera, la de «declinación y desaparición», que termina con la incorporación de las comparsas de negros y lubolos al carnaval montevideano en 1905 (Olivera y Varese: 186). Los viajeros describen distintas danzas en la primera etapa: calenda, bámbula, chica y semba. En el período de mayor auge el candombe de los domingos se daba en el espacio público, apropiándose del Recinto, cercano al Cubo Sur de la ciudad, o del Mercado Chico (43). Los candombes de Reyes, que implicaban a veces la celebración de San Baltasar o San Benito, tenían un significado distinto, dado que también se coronaba a los reyes de las distintas naciones. Eran una apropiación del espacio público, que seguía recorridos por puntos importantes de la ciudad como la Iglesia Matriz para la misa o la casa de distintas autoridades políticas.

Las celebraciones de Reyes, las distintas fiestas públicas de los africanos y sus descendientes, se desarrollaron desde la Colonia hasta fines del siglo XIX cuando, según los cronistas de la época, comenzaron a desaparecer. Según Ayestarán, y luego Olivera Chirimini y Varese, los candombes de Reyes desaparecieron con la muerte de los ancianos esclavizados o exesclavizados y por la falta de interés de las nuevas generaciones, que buscaban la integración a la sociedad envolvente. Por ejemplo, los jóvenes letrados de

La Conservación, quincenario dirigido a la «sociedad de color» publicado en 1872, buscaban despegarse de las prácticas del pasado esclavista, y desde esa perspectiva, atacan lo que llaman «supersticiones». De este modo, en la transición de los candombes históricos a las llamadas y las comparsas, el elemento religioso-privado se pierde o se transforma acompañando al colectivo afro y sus formas de vida en su lucha por convertirse en ciudadanos de un nuevo Estado-nación todavía atado al racismo colonial.

Esos *candombes históricos* se diferencian del proceso que voy a recorrer en este trabajo, que se inicia con la oficialización de las llamadas en el Carnaval montevideano de 1956. Como sostiene Reid Andrews la oficialización de las llamadas en Uruguay se da en un contexto de nacionalización de distintas expresiones populares que se expande por América Latina entre 1930 y 1950. Un desplazamiento de la cultura hegemónica para captar a los sectores populares que se dio en países como Cuba, Brasil o Guatemala (Andrews, 2011, p. 157). El desfile oficial es significativo, pero no es un hecho aislado, en él confluyen distintas fuerzas.

Por un lado, un conjunto de artistas de música culta que exploran el candombe desde los años 20 como Felisberto Hernández, Luis Cluzeau, Luis Campodónico o Jaures Lamarque Pons (Aharonián: 120-121). Del mismo modo, el interés por los candombes coloniales en la pintura de Pedro Figari (y unas décadas después sus cuentos), o la literatura de Santiago Dossetti, por poner un ejemplo concreto, señalan un desplazamiento de la cultura hegemónica que intenta representar, bajo ciertas pautas que podemos denominar etnocéntricas, a los sectores racializados. Por otro, la producción de conocimiento local aporta también a esa mayor visibilidad. En ese contexto se destacan los ensayos de Ildefonso Pereda Valdés sobre distintos aspectos de la población africana y afrodescendiente en Uruguay, y las investigaciones de Lauro Ayestarán en relación a los candombes históricos y a las comparsas contemporáneas. Todos estos movimientos de la cultura hegemónica se producen con un correlato de la sociedad civil: los grupos organizados en comparsas de los barrios Sur, Palermo y Cordón Norte, y también las distintas organizaciones de escritores, periodistas y artistas afrodescendientes (la revista *Nuestra Raza*, el CIAPEN, ACSUN), que acuerdan y tensionan con la sociedad envolvente.

* * *

El espacio oficial de las comparsas
Gobierno departamental y sociedad civil (1956)

Si bien hay registros de comparsas hacia 1832 (Ayestarán, 1953, p. 71), la aparición de las «comparsas de negros» en carnaval data de 1870 (Plácido, 1966, p. 71). Finalmente, la categoría de «comparsa de lubolos» se incorporó oficialmente al carnaval montevideano en 1905 (Olivera, 2009, p. 186). A fines del siglo XIX convivieron con las últimas expresiones de los candombes de las salas de nación, y en su repertorio se incluían variadas especies musicales como la habanera, el tango o el milongón (Aharonián, 2010, p. 126 y Merino, 1982, p. 73). Los lubolos eran blancos que se pintaban de negro la cara, que llevaban buzos y medias negras, vestimenta que hacia 1980 todavía se usaba en las comparsas según Merino (1982, p. 73). En algún momento, indeterminado aún, el término definió a «todas las comparsas de negros» (Merino, 1982, p. 74). Actualmente la categoría, dentro del carnaval montevideano, es «Sociedad de negros y lubolos».

La incorporación oficial de las comparsas, con la denominación de «Desfile de Llamadas», se produjo en el verano de 1956. El año anterior la organización Asociación Cultural y Social Uruguay (creada en 1941, hoy ACSUN) inició negociaciones con la Comisión de Fiestas de la Intendencia, a través de uno de sus integrantes Oscar Larraura Suárez, un político afrodescendiente, edil por el Partido Colorado (Altamiranda, 2004, p. 28-29). Este hecho representa un hito en la historia de la resignificación del candombe en la sociedad envolvente e implicó, otra vez, la reconfiguración del territorio del candombe en distintos sentidos.

Según Ruben Galloza, pintor, escritor y militante, la idea original de ACSUN no era incluirse en el carnaval montevideano:

> «Un festejo que se iniciaba el 25 de diciembre y terminaba el 6 de enero en el barrio Sur, con dos escenarios y premios a cada elemento destacado, y era una fiesta auténticamente folklórica, no carnavalesca. Era una fiesta fuera del Carnaval. Teníamos que hacer una semana de festejo. Pero nunca nos llevaron el apunte, decían que salía mucha plata (Porzecanski, 2006, p. 114)».

El sentido de la acción era destacar las llamadas de los barrios tradicionales en su dimensión folclórica, apartándose del carnaval y cobrando una significación autónoma. Según Olivera y Varese, Justino Zavala Muniz, escritor y en ese momento jerarca municipal, tenía la idea de separar los

espectáculos folklóricos o nativistas del carnaval. Según los autores, por los años 40, algunos conjuntos folkóricos participaban en los tablados del carnaval y Zavala entendía que eso «podía llegar a desnaturalizar las tradiciones camperas». De hecho logró separarlas, no así con las llamadas de candombe (Olivera, 2009: 151).

El resultado de la negociación entre la sociedad civil y el gobierno municipal no fue el esperado:

> «Pero finalmente, la pusieron en el Carnaval, que es la cosa que yo no estoy de acuerdo, a pesar de que he sido jurado un par de años, pero siempre estoy en discrepancia. La Llamada es una cosa popular e inorgánica. La Llamada no puede estar organizada, y menos la del Carnaval. La Llamada es una largada de tambor, una salida se encontraba con otra, era algo espontáneo. Lo que nosotros quisimos hacer era tomar todos esos elementos, la comparsa, y robustecerlos en, por ejemplo, una escuela de escoberos para que surjan, para que el escobero que sabe enseñe al otro (Porzecanski, 2006, p. 114- 115)».

Cuando lo recuerda, en los años 90, Galloza señala su «estar en discrepancia», incluso participando como jurado del Desfile de Llamadas. Las discrepancias con las llamadas oficiales, en el caso de Galloza, están centradas en la organización de la espontaneidad y en el valor folclórico de las comparsas, sus personajes tradicionales y su capacidad de reproducción dentro de la propia comunidad. Otras voces críticas apuntan a la mercantilización, como Olivera y Varese que afirman que fue «una medida genial para el turismo pero nefasta para el mantenimiento de las auténticas tradiciones afrouruguayas» (Olivera, 2009, p. 140). Por su parte, Aharonián denuncia el carácter competitivo y los fines poco transparentes de las llamadas oficiales (2010: p. 124). Las palabras de Galloza resuenan en las críticas al espacio oficial del candombe realizadas por músicos y referentes afrodescendientes contemporáneos como Fernando *Lobo* Núñez Ocampo o *Chabela* Ramírez.

En una entrevista realizada por Lucía Naser, la artista y militante *Chabela* Ramírez hizo referencia a la historia de este desacuerdo con la Comisión Municipal de Fiestas:

> «En 1956 la comunidad nuestra estaba armando las «fiestas negras», que eran una semana con charlas, exposiciones… El candombe no era lo más importante. Incluía otras cosas, pero como había mucho desorden, ACSUN le pidió a la IM que interviniera y ayudara con la infraestructura, que el colectivo afro no tenía (y todavía no tiene,

> aunque avanzó en eso). El resultado fue que a toda aquella fiesta negra de una semana la IM la transformó en un día solo, el día de las Llamadas, en el que no se hace una fiesta de ida y vuelta, sino un desfile. Si lo mirás objetivamente, es como un desfile militar, una comparsa atrás de otra, cada diez minutos sale una. Antes las Llamadas tenían otra característica, porque eran siete comparsas las que salían, e incluso en determinado momento las de algunos barrios dejaron de venir: la gente de Colón, la del Cerro y otros lugares. Había comparsas que se quedaban en su barrio, porque no había apoyo ni siquiera de transporte para que vinieran. Después transformaron las Llamadas en un concurso, con ciertas características y reglas, y eso fue cambiando hasta hoy (Naser, 2017)».

El relato de Galloza se repite con contundencia en la generación siguiente. *Chabela* Ramírez afirma, más adelante en la entrevista, que ella sacaría las comparsas del carnaval, porque la competencia no favorece el desarrollo del candombe y la «expresión popular». Y agrega: «Yo, por ejemplo, salgo en una comparsa porque mis hijos sacan una —*Valores de Ansina*— y porque una cosa que les enseñé a mis hijos es que para luchar hay que luchar por dentro». La frase expresa, de otra forma, aquel «estar en discrepancia», participar pero no dejar de hacer críticas y proponer alternativas, intentar torcer las llamadas y la participación de las comparsas en el concurso oficial. De hecho la comparsa *Valores de Ansina*, formada en 2014, se define como «heredera y responsable del tradicional toque de Ansina» del Barrio Palermo. En ese sentido, la comparsa no solamente participa en la competición, sino que sale los domingos a las 17 horas desde las calles Magallanes y Gonzalo Ramírez, en el barrio Palermo, recuperando la práctica de la llamada espontánea o no institucionalizada (Aharonián, 2010, p. 124).

La creciente importancia de la comparsa de candombe en el carnaval montevideano fue capturada por la industria cinematográfica argentina en las películas *Fantoche* de Román Viñoly Barreto, estrenada el 10 de octubre de 1957, y *¡Viva la vida!* de Enrique Carreras, estrenada el 2 de octubre de 1969. Ambas películas, aunque no se lo propongan, documentan el conventillo Medio Mundo, las comparsas y el carnaval montevideano. En la primera, un ex-*crack* de fútbol (Luis Sandrini) escapa a Montevideo con una «jóven millonaria» y participa del carnaval. En la segunda, el candombe aparece mezclado con otras expresiones populares como la milonga (cantada por Tita Merello), y Hugo del Carril interpreta «Candombe de los candombes», una canción que alude a un igualitarismo paternalista que habla por sus hermanos («pero grité en mil combates / por los negros, mis hermanos»), y se graba en el Conventillo Medio Mundo, con la comparsa

Morenada, que en 1969 ganó el primer premio en su categoría. La industria audiovisual se articuló con el fútbol y el carnaval, para conectar con las pasiones populares, y al mismo tiempo, proyectó una imagen de esos sectores muy marcada por la cultura dominante.

¿De qué sirvió hacer llamadas?
Dictadura, desalojos y masificación

El 23 de octubre de 1978 el Consejo Nacional de Seguridad junto con el Banco Hipotecario y la Intendencia de Montevideo declaran un «estado de emergencia» y firman un decreto-ley que prepara el golpe final a los conventillos y casas de inquilinato en Barrio Sur y Palermo, porque «(…) autorizó a la municipalidad a desalojar residentes de cualquier propiedad en peligro de derrumbe «inminente». Cualquier recurso a la corte para demorar los desalojos fue suspendido y la ciudad se responsabilizó por reubicar a los residentes en alojamientos dependientes de la municipalidad» (Benton: 28). Entre 1978 y 1981 se realizaron entre 800 y 850 desalojos de unas 500 propiedades, en la mayoría de los casos en Ciudad Vieja y Barrio Sur. La Comisión de Patrimonio de la Nación, creada en 1971, daba protección a edificios y los declaraba monumentos históricos. En 1979 la dictadura revocó la protección de 500 propiedades (Benton: 29).

La acción, afirma Benton, «implicó el debilitamiento de la tradición local» (29). El lugar de memoria, el territorio de los candombes, recibió un ataque que incluyó el traslado del Desfile de Llamadas a 18 de julio entre 1978 y 1984 (Merino: 18, Olivera y Varese: 151 y Benton: 29). Un funcionario de la Intendencia argumentaba que «el deterioro de las viviendas estaba ligado a las vibraciones de los tambores de candombe» (Benton: 29), en un acto de cinismo casi transparente. En 1982 Merino registraba el descontento de la población afrodescendiente por este desplazamiento de las llamadas de «su escenario natural» (18). El domingo 3 de diciembre de 1978 se produjo una llamada de despedida en el Medio Mundo. El desalojo estaba pautado para el 5 de diciembre y los inquilinos fueron distribuidos en distintos puntos, la fábrica Martínez Reina en Capurro, en Cerro Norte y en los destinos que otros vecinos se procuraron por cuenta propia.

El libro *Medio mundo: sur, conventillo y después* de Milita Alfaro y José Cozzo, además de reconstruir el desalojo, la vida cotidiana del conventillo y sus habitantes, ilustra con fotografías lo que fue aquella llamada que se

volvió protesta y despedida en medio de la dictadura cívico-militar, así como el momento mismo del desalojo con los grandes camiones municipales atestados de muebles, sillas y colchones. Por su parte Olivera y Varese dejan registro de las llamadas de despedida de Reus al Sur o Ansina el 5 de abril de 1981 (37 y 144-148). Desde entonces, al menos así lo recuerdan algunos actores hoy, las llamadas se convirtieron en un acto político de afirmación y resistencia.

Las transformaciones de la ciudad que empiezan a darse en los años 40 y que recrudecieron durante la dictadura cívico militar (1973-1985), empujaron a la población afrodescendiente a distintos puntos de la ciudad, como puede apreciarse en el análisis del Censo Nacional de 2011. Para Cabella, Nathan y Tenenbaum, la mayor concentración está en los barrios periféricos, alcanzando porcentajes altos entre los ubicados en el llamado «cinturón de pobreza», como Casavalle, Casabó, Punta de Rieles, La Paloma, Nuevo París y Pajas Blancas. Aún así entre un 5% y un 13% de la población afrodescendiente sigue viviendo en Barrio Sur y Palermo. Como sostiene Valentín Magnone, a partir del análisis de los autores, el mapa de la población con al menos una necesidad básica insatisfecha, coincide con los barrios en los que habitan las y los afrodescendientes en Montevideo. Las marcas de la racialización de las relaciones de clase, según expresión de Mario Margulis para Buenos Aires (Margulis, 1999, p. 37), siguen operando en el tejido urbano, y en los cuerpos y experiencias de la población afrodescendiente en Montevideo.

Las llamadas de despedida de la dictadura sellaron la relación entre tamboriles y resistencia una vez llegada la democracia. Mientras se consolidaba el mito de la democracia, y del peligro de que volvieran los militares, algunos grupos de la sociedad civil lo pusieron en entredicho. La institución Organizaciones Mundo Afro (OMA), creada entre 1985 y 1989, emergió con mayor visibilidad en el espacio público en 1992 y a raíz de los contra-festejos de los 500 años de la conquista, tomando los tambores como herramienta política para denunciar la discriminación racial, y reclamar el lugar de los afrodescendientes en el relato nacional. Las acciones de desterritorialización «literal» de la dictadura (Argañaraz: 14) tuvieron su respuesta en distintos actores, y el candombe lo recogió no solamente a través de las llamadas espontáneas sino también en el candombe canción.

En 1984 Jorginho Gularte, hijo de Martha Gularte, *vedette* y referente histórica del candombe, publica la canción «Tambor, Tambora» del disco *La Tambora*:

De qué sirvió hacer llamadas
Qué ingratitud
Cuánta cosa equivocada
(…)
Pues hoy quien pasa por Cuareim
ya no ve nada

Esta canción de Gularte, pero también «Desalojo», marcan la relación estrecha entre los practicantes del candombe y cierta zona de la ciudad, funde la demolición del Conventillo Mediomundo en manos de la dictadura cívico-militar con el debilitamiento de la cultura del tambor, y el contrasentido que supone la celebración de las llamadas oficiales. Por otra parte la canción «Moreno», interpretada con Eduardo Mateo, reivindica el espacio de la llamada espontánea y su valor político, tanto en el estribillo («El tambor llamó a la población / el que no escuchó se quedó sin son») como en sus estrofas: «Un candombe en la noche / se hace oír como un reproche / donde el eco de mil voces / va llamando a un continente / pa que sepan que esta gente / se ilusiona con verdad». Todas sus canciones incorporan la sonoridad y el sentido político del candombe-calle, así como proponen un candombe abierto a las influencias de otros registros musicales.

Para Abril Trigo los tambores cruzan la frontera entre artistas populares «respetables» (cultura legítima) y los artistas de carnaval, y también la que se mantenía entre la mezzomúsica y el folklore: «Esta interinfluencia revolucionaria se deshizo del antiguo concepto de «lo popular», y transformó dramáticamente tanto la canción popular como el carnaval. Mientras la primera ganó un nuevo mundo de posibilidades, el otro se volvió extremadamente sofisticado» (Trigo, 1993, p. 723). El autor señala como ejemplos las apropiaciones del candombe por parte de músicos populares, la canción «Ta'llorando» de Los Olimareños (*Donde arde el fuego nuestro*, 1978). También Alfredo Zitarrosa había incluido «La ronda catonga» (poema de Ildefonso Pereda Valdés) en su disco *Zitarrosa 74* (1974) y «El candombe del olvido» (en *Candombe del olvido,* 1979). Este proceso de apropiación y resignificación del candombe para el público masivo, los artistas mencionados lo comenzaron a fines de los años 60, y luego se sumaron otros como Jose Carbajal *El Sabalero*, entre otros. Como señala Aharonián, estas búsquedas implicaron una manera de tocar candombe en la guitarra, también con instrumentos de percusión distintos al tambor del candombe. Incluso Zitarrosa incluía ejecutantes de tambor afrodescendientes en sus

recitales, pero no en la grabación de las canciones. En los años 60 aparecen Ruben Rada, los hermanos Fattoruso y Eduardo Mateo, entre otros, que incorporan fusiones con el jazz, el rock, entre otras. En el caso de Rada, señala Aharonián, si bien tuvo un papel central en la banda de candombe-beat El Kinto, entre otras, alcanzará al público masivo en los años 90 (150).

Una pieza clave para la apropiación e incorporación del candombe a la música masiva es la obra de Jaime Roos, con mucha fuerza a partir del disco *Mediocampo* (1984), con tres canciones que tuvieron distinta suerte: el éxito masivo de «Durazno y Convención», que alude en música y letra al candombe callejero («Sur y Palermo, rivales y hermanos»); pero también «Tal vez Cheché», en la que la música se articula con otra pasión popular, el fútbol; y el experimento sonoro de «Pirucho», que tiene también el valor de representar en la letra y escenificar en la música, cierto ambiente del candombe-calle: los amigos del barrio, los músicos referentes del candombe, los ritmos de candombe y su relación con los conventillos desalojados y destruidos («Ansina, Ansina no quiere más / Donde hubo patios quedan escombros / aunque en el hombro sigan cruzando el tambor). Esta tendencia se acentuó en los discos siguientes como *7 y 3* (1986) con un tema que trae otra vez el candombe-calle como «El tambor» y otro basado en su ritmo como «Esta noche». Por último, en *Sur* (1987) aparece un éxito masivo como «Amándote» y «Candombe de Reyes», una canción interpretada con Ruben Rada, que en la letra representa aspectos medulares de la comparsa como espectáculo y también como expresión de un imaginario comunitario. Cabe destacar las canciones de Pedro Ferreira, recientemente publicadas por el sello Ayuí/Tacuabé, como un momento clave del candombe canción, en la que se recupera el mundo y la experiencia de la comparsa en términos similares a los que aparecen en los años 80.

La apropiación de la música popular uruguaya marcó la llegada del candombe al público masivo y contribuyó a que saliera de las fronteras de los barrios históricos (Sur y Palermo para Trigo) y se reterritorializara en toda la ciudad (Trigo, 1993, p. 725). Pero el proceso de masificación, de mayor apropiación de la sociedad uruguaya, también lo signó la historia de los desalojos, un ataque directo a la base social del candombe por parte de la dictadura, que es también la historia de la presión del mercado inmobiliario, que comenzó antes de la dictadura y continuó después, en su «necesidad» de correr a los sectores populares de los barrios cercanos al casco histórico. Este proceso también contribuyó a extender la práctica de la comparsa fuera de los barrios Sur, Palermo y Cordón Norte. Como afirma Milita Alfaro:

> «Luego de la catástrofe material y simbólica que significó la destrucción de los conventillos, el candombe ha demostrado una poderosa vitalidad que no solo le permitió sobrevivir al derrumbe sino que, en el marco de la dispersión urbana de la población negra, llevó los tambores a todos los rincones de Montevideo e, incluso, a muchos del interior del país (Alfaro, 2008, p. 92)».

Cuarenta años después de los desalojos y las demoliciones los candombes forman parte del ambiente sonoro de Montevideo en casi todos los barrios, e incluso se incorporan al carnaval en los departamentos de Durazno (se realizan llamadas desde 1989), Cerro Largo, Colonia y Canelones, que organizan llamadas de comparsas enteramente compuestas por blancos (Olivera, 2009, p. 140). También se realizan llamadas en Ciudad de la Costa en Canelones y otros departamentos.

Ubicación de las comparsas en Montevideo.
Elaboración propia con *Google Maps*.

Solamente en Montevideo, en un relevamiento no exhaustivo realizado en 2019 para este trabajo da como resultado unas 70 comparsas distribuidas en casi todos los barrios. El mapa con las ubicaciones de los lugares de reunión de 44 comparsas muestra como el proceso, que originalmente se centraba en las afueras del casco histórico, se amplía en los barrios de la costa este de la ciudad (sobre todo en Buceo y Malvín) y fundamentalmente

en los barrios periféricos al norte de Avenida Italia, es decir, en los barrios más pobres de la ciudad. Este fenómeno tiene su explicación en parte en el proceso de migración de la población de los barrios históricos a barrios periféricos, que se fue dando desde los años 50 del siglo XX, por razones ya expuestas. Esta generalización de los candombes fue desplazando el territorio de origen, pero también el papel de la comunidad afrodescendiente en su creación, transmisión y reproducción.

El nivel de apropiación de los sectores populares en los barrios de la periferia se explica entonces por distintos factores: porque es una forma de habitar los espacios públicos, porque crea instancias de sociabilidad y promueve el trabajo colectivo, y porque abre las puertas de una negociación con distintos actores locales. Si la comparsa, como espacio social, ofrece una herramienta de negociación política para otros actores subalternizados por la cultura hegemónica, y contribuye a una mayor participación en la vida cultural de los sectores populares, es un aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar la «apropiación» del candombe por parte de la sociedad envolvente, y a diferenciar a los sujetos populares de la mercantilización que proponen el Carnaval, la televisión o la industria de la música popular uruguaya, o el espacio de exclusividad que propone la entrada a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO, como analizo más adelante.

Si bien entre muchos referentes importantes de la comunidad se mantienen las críticas al Desfile Oficial de Llamadas, una buena parte de las comparsas participan en él, porque el proceso de mercantización paradójicamente continúa dotando al Barrio Sur de un sentido, como lugar de memoria, que al mismo tiempo trasciende sus fronteras territoriales. Asimismo en los barrios Sur y Palermo, distintos actores están confluyendo para sostener esa memoria y organizan eventos que operan en ese sentido, como las llamadas de San Baltasar (el candombe de Reyes, los 6 de enero desde 2003) o las llamadas que se realizan el 3 de diciembre desde 2006, en conmemoración del «Día del Candombe, la cultura afrouruguaya y la equidad racial», organizadas por la Casa de la Cultura Afrouruguaya y la Asociación Uruguaya de Candombe (AUDECA). Ambas acciones vuelven a poner el foco en las llamadas espontáneas anteriores al desfile oficial, tratando de eliminar algunos elementos de la organización desde arriba: no se compite y no se ponen límites al público (vallas) para su participación.

La *Casa de la Cultura Afrouruguaya* se ha convertido desde su formulación como proyecto en 2007 y la inauguración de su local en 2011, en

un espacio de referencia para este proceso de resistencia y construcción de sentido en los barrios históricos. En las llamadas del 3 de diciembre de 2018 participaron 38 comparsas de las cuales apenas cinco pertenecían a los barrios Sur y Palermo, lo que indica la voluntad de seguir ocupando ese lugar de memoria y resistiendo los planes oficiales y privados para el centro de la ciudad. También desde 1996 *Mundo Afro*, como resultado de su política de disputa hegemónica con la sociedad nacional que fue configurando desde los 80, inicia las negociaciones con el Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente (MVOTMA) para la creación de 40 viviendas en el Barrio Sur para mujeres solteras negras con hijos a cargo (Ferreira, 2003: 48).

El Programa se denomina *Unidades Familiares Mundo Afro* (UFAMA) y ha dado sus frutos recientemente. Según la página web oficial de *Mundo Afro*, entre 2005 y 2007 se concretaron dos proyectos UFAMA Palermo y UFAMA Cordón. En 2009 y 2011, informan, se firmaron convenios para la creación de más soluciones habitaciones para la población afrodescendiente, al menos una en los barrios históricos, en los que la Intendencia cede terrenos para la construcción y la Dirección Nacional de Viviendas colabora en la construcción.

Todas estas acciones: la reparación simbólica de las familias desalojadas en la dictadura, a través del realojo en los barrios históricos y las llamadas fuera del concurso oficial, están operando para que, en la apertura de los candombes a la cultura envolvente, no se pierda su origen africano y su relación indisoluble con un territorio concreto de la ciudad, unas memorias y una comunidad que hoy representa casi un 10% de la población total del Uruguay y continúa su lucha contra el racismo, la desigualdad y el silenciamiento, ocupando el espacio público con su arte y sus reivindicaciones.

Ampliación del espacio «oficial»
El patrimonio inmaterial de la Humanidad

Con la creación del «Día del Candombe, la cultura afrouruguaya y la equidad racial» en 2006, el Estado uruguayo empezó un recorrido que incluyó la ratificación de las Convenciones de Patrimonio Inmaterial y Diversidad Cultural; y casi al mismo tiempo, la candidatura del candombe y el tango (en conjunto con Argentina) para entrar a la «Lista representativa del patrimonio inmaterial de la humanidad» de la UNESCO. La creación de

un segundo espacio oficial, distinto al del gobierno de la ciudad, implica una negociación con el Estado-nación y con la cooperación internacional.

La candidatura presentada por la Comisión Nacional de UNESCO se basó en la territorialidad, que se define como «espacio socio cultural», pero también en los colectivos humanos que desarrollan una «práctica comunitaria» o «ritual comunitario», y que son definidos así:

> «Grupos de partícipes en eventos denominados "Llamadas de tambores" de Candombe, pertenecientes a barrios de la ciudad de Montevideo; Sur, Palermo y Cordón Norte. Inumerables miembros de la comunidad fueron expulsados a otras zonas por segregación territorial. Algunos retornan en días especiales y eventualmete forman otras comparsas en zonas alejadas de ese núcleo histórico. Los miembros de estos grupos son descendientes de africanos esclavizados tempranamente afincados en estos territorios que fueron socio culturalmente marcados por esta presencia. Una característica relevante de estos grupos es la continuidad de líneas de descendencia familiar de ejecutantes respetados de tambores (UNESCO, 2009, p. 1. Traductor desconocido)».

Es interesante el señalamiento del retorno de los antiguos habitantes a los barrios para incorporarse a este ritual comunitario, así como el rol de estas familias expulsadas durante la dictadura en la creación de comparsas en otros barrios. Un caso es el de la familia Pintos y su comparsa *Zumbaé*, que se define como «heredera de la tradición del barrio Cordón» (en su *Fan Page* de *Facebook*) aunque su lugar de ensayo es el barrio Villa Teresa, unos ocho kilómetros al norte del centro histórico del candombe. La comparsa fue creada en 1978 y actuó hasta 1986, recién en 2005 vuelve al carnaval.

La candidatura y todas las acciones subsiguientes contribuyen a reterritorializar los candombes, anclándolos en los barrios tradicionales. Esta nueva oficialización está inscripta en un nuevo dispositivo de la UNESCO, en alianza con las redes locales de producción de conocimiento, el Estado y, fundamentalmente, los actores involucrados. La definición misma de Patrimonio Inmaterial centra su atención en los agentes sociales, desde la perspectiva de la recreación que hacen y de su función identitaria, «siempre y cuando se limiten a las prácticas no discriminatorias y conformes a la ética global emergente» (Bortolotto, 2014, p. 6). En ese sentido el concepto de «salvaguarda» escapa a la idea de la protección que rige al «patrimonio material». Se relaciona con una dimensión dinámica de la cultura, aunque sus herramientas (Lista nacional, Lista urgente y Lista representativa) resulten sospechosas y objetivadoras (Bortolotto, 2014, p. 8).

La candidatura uruguaya fue apoyada por una red local de producción de conocimiento sobre el candombe, saberes expertos que fueron citados en este trabajo de autores como Gustavo Goldman, Luis Ferreira y Coriún Aharonián, entre otros. Sobre este punto García Canclini advierte que, en la entrada a la lista del patrimonio inmaterial,

> «Se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y por tanto para controlarlos mejor. Los historiadores, los arqueólogos y los políticos de la cultura definen cuáles son los bienes superiores que merecen ser conservados. Reproducen, así, los privilegios de quienes en cada época dispusieron de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes una mayor calidad (García Canclini, 2010, p. 71)».

El autor advierte sobre las articulaciones entre saber experto y grupos hegemónicos, que influye directamente en lo que se documenta y se conserva. La integración del Grupo Asesor de Candombe, creado en 2010 e incorporado por Resolución ministerial a la Comisión de Patrimonio de la Nación, consolidó a un conjunto de referentes del candombe en su integración representativos de los tres barrios: Fernando *Lobo* Núñez, Fernando Núñez Jr., Aquiles Pintos, Aníbal Pintos, Tomás Olivera Chirimini, Luis Ferreira, Isabel *Chabela* Ramírez, Waldemar *Cachila* Silva, Juan Gularte, José *Perico* Gularte, Benjamín *Chiquito* Arrascaeta y Beatriz Santos (Ruiz, 2015, p. 143).

Es este Grupo Asesor el que instala la idea de los «toques madres» asociados a los barrios, y especialmente a los nombres de los Conventillos: Cuareim, Ansina y Gaboto. El concepto, como afirma Goldman, no estaba en la formulación original del expediente de UNESCO y «provee a los referentes y a las instituciones de salvaguardia de un concepto que reduce la complejidad histórica y musical de la práctica y permite definir fácilmente a quienes representan el candombe «auténtico»» (Amigo, 2015, p. 52). La noción implica para Amigo una realidad social más que musical, y parece conformar «una especie de mitos fundacionales» que deben ser protegidos (2015, p. 52). Como señalan tanto Amigo como Bortolotto, el lenguaje del patrimonio intangible (identidad, tradición, transmisión) se utiliza en el discurso del agente social, en un ida y vuelta permanente, y se utiliza pragmáticamente para vehiculizar las demandas hacia el Estado o la UNESCO (Bortolotto, 2014, p. 4).

En ese sentido, los dos espacios oficiales (carnaval y patrimonio) se refuerzan, las comparsas del núcleo histórico (*Sarabanda, Zumbaé, Valores de Ansina, C 1080* y *Conjunto Bantú*, que no participó nunca en la competencia) recurren a los conceptos del patrimonio inmaterial en sus espectáculos de carnaval, en sus canciones y en su lenguaje cotidiano. Lo que se consolida es un grupo de actores claramente identificables que, como el expediente de la UNESCO, advierten una «amenaza» en la generalización del candombe en todo el territorio nacional. Y en tal sentido se puede interpretar también la organización de eventos como la «Llamada madre», financiada por el MEC y que muestra la preocupación por «generar eventos» y «generar recursos para el financiamiento de las comparsas a las que se encuentran vinculados» (Amigo, 2015, p. 52). Interpretado de esta manera, el Grupo constituye otra articulación de un colectivo de afrodescendientes, en este caso con el Estado y UNESCO, que confirma a los candombes como lenguaje de negociación política del colectivo, como lo fueron en el pasado.

El desfile oficial hoy

A partir de la oficialización de la comparsa en el Carnaval montevideano queda pautada una forma de actuación de las comparsas, que se expresa en los reglamentos establecidos por la Intendencia en cada carnaval. Cada agrupación «es precedida por estandartes y banderas (y figuras corpóreas —estrellas, medialunas— llevadas como estandartes), y está constituida, además de los tamboriles, por varios personajes» (Aharonián, 2010, p. 125). El número de tambores ha variado con el tiempo: Ayestarán afirmaba que eran 20 o 30 (1990: 11), pero en las sucesivas reglamentaciones el número ha subido a 40 como mínimo, con comparsas que han incorporado más de 100 (Aharonián, 2010, p. 124). Los personajes se pueden distinguir claramente entre los tres tradicionales (la mama vieja, el gramillero y el escobero o escobillero) y los otros que vienen de fuera como la *vedette* y el travesti (Aharonián, 2010, p. 125).

Siguiendo el concepto de *alteridades históricas* de Rita Segato, el Desfile Oficial de Llamadas se convirtió, con el paso del tiempo, en una forma hegemónica de construir alteridad, que modeló cuerpos e identidades de las y los afrodescendientes de, al menos, los barrios Sur, Palermo, Reus al Sur y Cordón Norte, así como las representaciones que la mayoría blanca se hizo del colectivo.

Este evento se convirtió en pocos años en un espacio de expresión cultural y una actividad económica que fue involucrando, progresivamente, distintos oficios y trabajadores: directores, compositores, coreógrafos, escoberos, mamas viejas, *vedettes*, cuerpo de baile, cantantes, diseñadores de vestuario y músicos (Andrews, 2011, p. 161). Es frecuente en los debates y disputas públicos que se producen en cada carnaval que aparezca la dimensión económica de la actividad, aunque rara vez en su globalidad. En una nota publicada por *El Observador* en 2017 a raíz de una propuesta de AUDECA para renegociar el pago por derechos de imagen con la empresa que televisa el evento, el periodista Juan Samuelle informaba que los gastos de una comparsa para desfilar rondaban los 600 mil pesos. Según AUDECA, el dinero de los premios, los derechos de imagen (32 mil pesos) y la publicidad, muchas veces no alcanza para cubrir los gastos (Samuelle, 2017). No son datos suficientes como para poder dimensionar la economía del Desfile, que debería incluir a la comparsa, pero también el aporte municipal, la venta de entradas y otras variables. Pero es un tema importante para poder hablar de cuánto de lo que se genera en las Llamadas impacta en la propia población afrodescendiente.

La oficialización del carnaval dio lugar a nuevas organizaciones civiles que se encargan del carnaval en acuerdo con la Intendencia de Montevideo. En el caso del candombe primero participan los Directores de las comparsas en la organización Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAECPU) creada en 1952. En 2004 se crea AUDECA, que nuclea a más de 40 comparsas. La organización histórica, de los dueños de las agrupaciones, es la que gestiona el concurso oficial anual en el Teatro de Verano «Ramón Collazo» y parte de los escenarios. En el Desfile Oficial de Llamadas compiten unas 46 comparsas, ese número se repite desde 2018, mientras en el concurso oficial participan por lo general seis, siendo ocho el máximo posible. Las comparsas que compiten en ciertas oportunidades abandonan la prueba de admisión y se concentran en el Desfile de Llamadas, porque no pueden afrontar los gastos necesarios para hacer un espectáculo en el Teatro de Verano. Es el caso de la histórica *C 1080* (su nombre hace referencia a la dirección del Conventillo en la calle Cuareim 1080) que no se presentó en el carnaval de 2020, o *Valores de Ansina* que no lo hizo en 2018.

El Desfile de Llamadas oficial es otra forma de apropiación del espacio público, que implica una ocupación del lugar de memoria del candombe (los Barrios Sur y Palermo) desde arriba. Este desde arriba es lo que determina

que haya «una estructura fija, reglamentada» (Aharonián, 2010, p. 124). El mapa del Desfile del año 2019 lo muestra con claridad:

Plano del Desfile de Llamadas 2019 publicado por la Intendencia de Montevideo.

El desfile se extiende por diez cuadras (un kilómetro) por una sola calle, Isla de Flores, desde Gutiérrez Ruiz hasta Minas (desde el Barrio Sur hacia Palermo), con cuatro controles de tiempo, palcos para las autoridades y para los turistas, puestos de hidratación, baños públicos y cruces para disponer de salidas en caso de emergencia. Originalmente el desfile duraba un día, pero en la actualidad, dada la cantidad de comparsas (más de 50, entre las que compiten y las invitadas), se realiza en dos días consecutivos (que pueden ser tres por cuestiones climáticas en general jueves, viernes y sábado). Esta disposición del espacio cambió históricamente, como puede apreciarse en el texto de Tomás Olivera Chirimini sobre el desfile de 1956:

> «No se trataba tan sólo de una competencia entre comparsas, sino que además se premiaban los mejores balcones y las puertas mejor adornadas. Conservo muchísimos detalles de aquella irrepetible fiesta popular y familiar. El balcón de mi familia materna, Minas 1033, fue uno de los premiados. El recorrido del desfile configuraba un circuito que partía de las calles Cuareim (hoy Zelmar Michelini) e Isla de Flores (hoy Carlos Gardel), tomaba por Cuareim, Durazno, Minas, San Salvador, Ansina e Isla de Flores hasta el punto de partida (Olivera, 2009, p. 26)».

Hay una diferencia de recorrido muy importante. Tal como lo describe Olivera es circular, de casi dos kilómetros y medio. Adicionalmente, las llamadas espontáneas practicaban un territorio, bastante definido también, entre los tres conventillos más importantes de cada barrio: Cuareim (Barrio Sur), Ansina (Palermo) y Gaboto (Cordón Norte). Según Merino (1982, p. 18); el circuito podía empezar desde cualquiera de los puntos de la ciudad. Además de la diferencia del recorrido, es interesante observar que el primer desfile oficial era una apropiación del espacio público que implicaba la participación de los vecinos con el embellecimiento de sus casas. Era por lo tanto una forma de habitar el espacio barrial. En la memoria de Olivera, «los tamborileros y los bailarines, como embrujados por sus ancestros, desfilaban apretujados entre el público que desbordaba las aceras» (2009, p. 27).

Con el paso de los años, ese espacio se fue ordenando cada vez más, controlando los desbordes, poniendo vallas, vigilando la participación de la población, incorporando actores como la televisión, regulando algunas actividades económicas, organizando espacios privilegiados como los palcos. Más allá de la regulación existen otras prácticas «informales» como el alquiler de balcones, la venta de artículos (máscaras, luces, entre otros), bebidas y alimentos. El Desfile Oficial de Llamadas, y la economía que moviliza, necesita de un tratamiento especial en el marco de la apropiación de la «industria cultural» del carnaval montevideano.

Conclusiones

Si bien distintos actores mantienen las críticas al Desfile Oficial de Llamadas, una buena parte de las comparsas de Montevideo y el interior participan de la competencia, lo que continúa dotando al Barrio Sur de un sentido que trasciende sus fronteras territoriales, como lugar de memoria. Al mismo tiempo, también en los barrios Sur y Palermo, distintos actores están confluyendo para sostener esa memoria y organizan eventos que operan en ese sentido, como las llamadas de San Baltasar (el candombe de Reyes, los 6 de enero desde 2003) o las llamadas que se realizan el 3 de diciembre desde 2006, en conmemoración del «Día del Candombe, la cultura afrouruguaya y la equidad racial», organizadas por la Casa de la Cultura Afrouruguaya y AUDECA.[59] Ambas acciones vuelven a poner el

59 Es interesante señalar que DAECPU realiza su propio desfile del 3 de diciembre que se hace lejos de los barrios históricos, en el que participan menos comparsas, y se entregan

foco en las llamadas espontáneas anteriores al desfile oficial, tratando de eliminar algunos elementos de la organización desde arriba: no se compite y no se ponen límites al público (vallas) para su participación y no se apura a las comparsas para terminar. El recorrido que se eligió es un intermedio entre el de 1956 y el oficial actual. Comienza en Cuareim y Carlos Gardel (continuación de Isla de Flores), va hasta Isla de Flores y Ansina y el cierre se da en Ansina entre Isla de Flores y San Salvador, calle emblemática del barrio, «tierra sagrada» como la denominó *Chabela* Ramírez un 3 de diciembre de 2016, arriba del escenario instalado en la puerta de la Casa de la Cultura Afrouruguaya.

En el escenario de una cultura popular-masiva, la reparación simbólica de las familias desalojadas en la dictadura a través del realojo en los barrios históricos, la salvaguarda de los toques madre y las llamadas fuera del concurso oficial, están operando para revertir los procesos de desterritorialización y pujando para que, en la apertura de los candombes a la cultura envolvente, no se desdibuje o se distorsione su origen africano y sobre todo su relación indisoluble con un territorio, una expresión artística, unas memorias de lucha contra el racismo y una comunidad barrial. Lo que marca la contemporaneidad de los candombes es, por un lado, la creciente identificación de la versión carnavalesca de la comparsa montevideana (*vedette*, personajes históricos, tambores) con el Uruguay como país; y por el otro, un trabajo de registro, difusión e investigación patrimonial de los candombes en sus barrios históricos, con su correspondiente legitimación oficial. Estos dos aspectos se articulan y se tensionan, y están relacionados también con una gran ampliación del candombe como expresión social y musical incluso fuera de Montevideo y del país, en la que tuvieron mucho que ver los medios de comunicación y la industria de la música popular uruguaya en la posdictadura.

En esas tensiones los distintos colectivos de afrodescendientes (organizaciones civiles y comparsas) han ocupado tanto posiciones de articulación puntual con el Estado, como responsabilidades en el Poder Legislativo y en el Ejecutivo. En el caso del candombe, la creación del Grupo Asesor en la Comisión de Patrimonio de la Nación (del MEC), es culminación de un proceso que comenzó en 2006 con la creación del «Día del candombe», y que implicó una articulación política para la la formulación de leyes, la

premios. En 2019 los eventos se realizaron el 30 de noviembre (DAECPU) y el 8 de diciembre (*Casa de la Cultura Afrouruguaya* y AUDECA), participaron 13 comparsas en el primero y 26 en el segundo, y sólo se repiten tres comparsas en ambos.

ratificación de Convenciones internacionales (Patrimonio Inmaterial y Diversidad Cultural) y la candidatura a la Lista Representativa de la UNESCO en 2009. El dispositivo del Patrimonio Inmaterial (Bortolotto, 2014, p. 4) creado por la UNESCO y articulado con el Estado brindó herramientas y aportó un lenguaje para las demandas históricas del colectivo, que reaccionan ante la generalización del candombe en todo el país, que sienten como una amenaza. Sin embargo, en ese proceso de generalización del candombe no solamente se beneficiaron las industrias culturales sino un grupo grande de colectivos de los sectores populares que encuentran en la comparsa de candombe un lenguaje para apropiarse del barrio, expresarse artísticamente y realizar sus demandas.

Este trabajo exploratorio define una serie de articulaciones a profundizar en futuras investigaciones: las relaciones del candombe con la industria cultural (carnaval, canción) y su impacto en la masificación del candombe; las relaciones con el Estado, en los diferentes niveles de gobierno, y con los organismos internacionales; el lenguaje en el que se apoyan los procesos de patrimonialización y que se generalizan entre los actores: identidad, tradición, transmisión; y, finalmente, la forma que adquieren todas estas articulaciones en las comparsas barriales fuera de los barrios históricos, que requieren un trabajo de campo específico. El eje es una definición de los candombes como espacio y discurso de negociación del colectivo afrodescendiente con la sociedad envolvente, y su importante contribución a la creación de una esfera pública popular.

BIBLIOGRAFÍA

Aharonián, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé, 2010 [2007].

Alfaro, Milita y Cozzo, José. *Medio mundo. Sur, conventillo y después*. Montevideo: Medio & Medio, 2008.

Altamiranda Barboza, J. *Afrodescendientes y política en Uruguay*. Monografía (Graduación en Ciencia Política). Universidad de la Republica (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales, Montevideo, 2004.

Amigo Dürre, Ricardo. El candombe como artefacto patrimonial. *Trama. Revista de la Asociación Uruguaya de Antropología Social*, n. 6, p. 46-56, 2015.

Andrews, Reid. *Negros en la Nación Blanca: Historia de los Afro-Uruguayos 1830-2010*. Montevideo: Linardi y Risso, 2011.

Argañaraz, N. N. «Cartografía del racismo. Un boceto preliminar». *Revista Encuentros, n*. 6, p. 9-19,1999.

Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay. Vol. 1*. Montevideo: SODRE, 1953.

_____ *El tamboril y la comparsa*. Montevideo: Arca, 1990 [1965].

Benton, Lauren A. *La demolición de los conventillos: la política de vivienda en el Uruguay autoritario*. Montevideo: CIESU/Banda Oriental, 1986.

Bortolotto, Chiara. «La problemática del patrimonio cultural inmaterial». *Culturas. Revista de gestión cultural*, v. 1, n. 1, p. 1-22, 2014.

Cabella, Wanda, Mathías Nathan y Mariana Tenenbaum. *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay*. Fascículo 2: La población afro-uruguaya en el Censo 2011. Montevideo: Trilce, 2013.

Cardoso, Jorge Emilio. El desalojo en la calle de los negros. *Afro-Hispanic Review*, v. 15, n. 2, p. 37-54, 1996.

Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, 2011.

Ferreira, Hugo. *Chico, repique y piano (breve historia de la llegada del candombe a la ciudad de Buenos Aires)*. Montevideo: Yaugurú/CICCUS, 2016.

Ferreira, Luis. *El movimiento negro en Uruguay (1988-1998)*. Montevideo: Etnicas/ Mundo Afro, 2003.

_____ Dimensiones afrocéntricas en la cultura performática uruguaya. In: **Goldman**, Gustavo. *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz, 2008, p. 91-123.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo, 1996 [1989].

_____ *La sociedad sin relato*. Antropología y estética de la inminencia. Colonia Suiza: Katz, 2010.

Goldman, Gustavo. «La música de candombe». En: *Somos candombe*. Leo Méndez y Sebastián Larrosa. Montevideo: Casa de la cultura afrouruguaya, 2013. pp. s/n.

Grignon, Claude y Jean-Claude Passeron. *Lo culto y lo popular*. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura. Madrid: De la Piqueta, 1992.

Magnone, Valentín. «Dinámicas étnico-raciales en el espacio urbano de Montevideo». Trabajo presentado en las XVI Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales, diciembre de 2017. (Disponible en: http://jornadas.cienciassociales.edu.uy/wp-content/uploads/2017/10/Din%C3%A1micas-%C3%A9tnico-raciales-en-el-espacio-urbano-de-Montevideo_Valent%C3%ADn-Magnonge.pdf).

Margulis, Mario. La «racialización» de las relaciones de clase. In: Margulis, Mario y Urresti, Marcelo. *La segregación negada*. Cultura y discriminación social. Buenos Aires: Byblos, 1999, p. 37-62.

Merino, Francisco M. *El negro en la sociedad montevideana*. Montevideo: Banda Oriental, 1982.

Naser, Lucía. «Una charla sobre carnaval, cultura y política con *Chabela* Ramírez». *La diaria*, 3 de febrero de 2017. En: https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/2/una-charla-sobre-carnaval-cultura-y-politica-con-chabela-ramirez/

Olivera Chirimini, Tomás y Varese, Juan Antonio. *Los candombes de Reyes*. Las llamadas. 2a. ed., Montevideo: El Galeón/Del Sur, 2009.

Porzecanski, Teresa y Beatriz Santos. *Historias de exclusión: afrodescendientes en el Uruguay*. Montevideo: Linardi y Risso, 2006 [1994].

Ruiz, Viviana y Valentina Brena, Daniel «Tatita» Márquez y Olga Picún. *Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe*. Montevideo: unesco-mec, 2015.

Samuelle, Juan. «Peligra la participación de la mayoría de las comparsas en las Llamadas». *El Observador*. 27 de enero de 2017. En: https://www.elobservador.com.uy/nota/peligra-la-participacion-de-la-mayoria-de-las-comparsas-en-las-llamadas-2017127500

Trigo, Abril. «Candombe and the Reterritorialization of Culture». *Callaloo*, v. 16, n. 3, p. 716-728, 1993.

unesco. *The Candombe and its socio-cultural space: a community practice. Expediente de la candidatura*. Abu Dhabi, 2009. In: https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-practica-comunitaria-00182

Humor y resistencias culturales en prisiones políticas

6

Ravensbrück y Penal de Olmos

Marisa Ruiz

Introducción

Aunque la prisión política durante las dictaduras uruguaya y argentina haya tenido cronologías y características diferentes, las presas experimentaron tratamientos similares: torturas sistemáticas, violencias sexuales y peligro de desaparición, este último más acentuado en el caso argentino en la década de los 70. Al Penal de Olmos (La Plata, Argentina) en 1975 llegaron presas uruguayas y chilenas que se sumaron a las argentinas ya «residentes» en el lugar. Más allá de la historia de cada uno de sus grupos políticos, todas ellas mantuvieron durante un periodo, acotado pero recordado, un desafío hacia el sistema caracterizado por el humor. Sus representaciones «hilarantes» versaron sobre lo «indecible», es decir, la tortura, y sobre lo «sagrado» (la ideología), convirtiéndose en escudos e intersticios que utilizaban para seguir vivas. *Sketch*, formas jocosas de referirse a algunos rígidos mandatos ideológicos y todo tipo de representaciones en broma fueron actuados en algunos sábados de 1975. Las integrantes de este grupo humorístico se autodenominaban Movimiento Hilarante, y después Partido Hilarante por la Liberación Nacional (PAHIPALI) (Taddey, 2001, 144). El humor fue también utilizado con propósitos similares en otras cárceles del Río de la Plata.

Esta actividad no era novedad en la historia de las prisiones políticas ni en la vida cotidiana de los regímenes totalitarios. Así, en una catástrofe de las dimensiones de la *Shoah*, las y los deportados utilizaron la risa como un arma de resistencia política y de comportamiento solidario (Lauterwein, 2009, 20-9). Germaine Tillion, francesa, etnóloga y deportada en el campo de concentración de Ravensbrück, Alemania, elaboró con ayuda de otras presas una opereta bufa que intituló *Las Disponibles en el Infierno*. Esta

pieza estaba basada en la ópera cómica de Jacques Offenbach, *Orfeo en los infiernos*, estrenada en 1858, que ridiculizaba la sociedad del Segundo imperio francés, y era a su vez una parodia de la ópera clásica de Gluck, *Orfeo y Eurídice* de 1762.[60]

Este artículo se propone, desde dos diferentes contextos históricos y geográficos —prisiones políticas en el Río de la Plata, con especial atención al penal de Olmos, y el campo de Ravensbrück— analizar ciertos constructos carcelarios leídos en clave de prácticas culturales. Siguiendo entre otros a De Certeau (1996, 40-45), intentamos explorar y deconstruir la multiplicidad de prácticas menores, secretas y discretas, y eminentemente subjetivas de las presas.

De Certeau (1996) aborda los temas culturales desde el poder e ilumina esta concepción con las nociones de estrategias y tácticas. Él denomina «estrategia» cuando «un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse en un ambiente». Las estrategias postulan un lugar propio, organizan el tiempo y el espacio, dictan leyes, producen textos. Son las instituciones de los poderosos. De Certeau identifica la «táctica» con lo que no tiene lugar propio: «no tiene más lugar que el del otro, se insinúa fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia». Estas prácticas son fugaces, astutas, y marcan, intervienen, modifican, aunque solo ellos lo vean. Son las tretas del débil, es un «arte de hacer» actividades ocultas dentro de la vida cotidiana, salir a cazar furtivamente, rebelándose ante las restricciones del sistema; y dejar huellas, marcas que los otros cazadores podrán leer. Como dice Abal Medina (2007), el que practica las tácticas no es un sujeto sujetado, pero sí está limitado a una suerte de «resistencia subordinada».

Este era el estrecho universo carcelario de presas mujeres, de sujetas subalternas por lo que eran y por el lugar en que estaban, y porque su acceso a la palabra les estaba vedado. Con pocas excepciones, las presas solo recuperaron la «palabra pública» tardíamente, aún años después de ser liberadas. Pero realizaron acciones que dejarán caminos abiertos, rebelándose *in situ* contra el sometimiento y buscando señas identitarias para plasmar sus historias.

60 En la ópera de Gluck, basada en el mito griego de Orfeo, este desciende a los infiernos en busca de su amada esposa muerta Eurídice y, aunque casi fracasa, finalmente retorna con ella a la Tierra. Por su parte, en la opereta de Offenbach, retrato satírico del Segundo imperio, los dioses bajan al infierno, aburridos del néctar y la ambrosía, y después no quieren retornar pues gozan del vino y la buena comida que se les brinda en el Hades. Tampoco Eurídice quiere volver con Orfeo, lo que finalmente hace con la ayuda de Zeus.

Las presas utilizaron tácticas de humor y alegría que les permitieron burlar, trasgredir y reapropiarse de sus voluntades; en definitiva, empoderarse brevemente durante las «cacerías» simbólicas de los escapes imaginarios, pero dejando un sedimento consistente que perduraba en sus memorias. Además, estas creaciones colectivas, de diversa intensidad, nos informan sobre la apropiación y modificación de elementos de la cultura popular de la época.

Puede parecer poco apropiado comparar las modificaciones y transformaciones de productos culturales europeos realizadas en campos de concentración, con actividades similares en el ámbito rioplatense. Pero sí podemos considerar, a grandes rasgos, las prácticas populares de ambas sociedades y cómo estas se utilizaron para crear piezas de humor adecuadas a sus respectivas situaciones carcelarias.

A partir de la década de los años 20, la radio pasó a ser de uso cotidiano, permitiendo el acceso a todo tipo de música. Sus repertorios fueron rescatados por Tillion y sus compañeras en su propósito de cantar letras y tararear aires conocidos en Ravensbrück, sin tener a su alcance instrumentos musicales (Despoix, 2017).

Las presas de Olmos produjeron *sketch* cómicos en los cuales parodiaban sus torturas; bailaban *El lago de los cisnes* con coreografía inventada, y entonaban canciones populares y de protesta, conocidas y fáciles de recordar.

En ambos casos se utilizaron elementos de la cultura popular, pues apelaron a ritmos, canciones y tonadas presentes en los medios de comunicación de la época; en el primer caso la radiofónica, en el segundo se agregaron los programas televisados. Era poco probable que las presas crearan o inventaran *ex novo* dichas actividades sin apoyarse en la variada oferta popular que circulaba en sus países.

Este texto reflexiona sobre la apropiación de cultura y el uso de tácticas en circunstancias extraordinarias y en momentos límites en la vida de protagonistas, muchas al borde de la muerte en Ravensbrück, o temiendo torturas y traslados en el Río de la Plata.

En el apartado siguiente analizamos autores que han tratado la risa y el humor desde la filosofía y la psicología. Después introducimos brevemente el contexto histórico en el que tuvo lugar el uso del humor y la risa en las cárceles del Cono Sur, antes de examinar testimonios de algunos de estos casos y, luego, con mayor profundidad, los de las Hilarantes en el Penal de Olmos. La opereta de Tillion en Ravensbrück, *Les Verfugbar aux enfers,* es estudiada sucesivamente en clave de humor. Algunas reflexiones finales cierran el artículo.

Humor en contextos catastróficos

Para Mijaíl Bajtín, el conocimiento de la obra de Rabelais[61] desarrollado durante los últimos cuatro siglos «… es muy instructivo, ya que se imbrica con la historia de la risa, de sus funciones y de la comprensión en la misma época». *Gargantúa y Pantagruel* era comprendido sin problemas por sus lectores y críticos contemporáneos, porque estaban inmersos en su mismo mundo, cosa que no ocurrió posteriormente (Bajtín, 2003, 49).

El análisis de Bajtín sobre *Gargantúa y Pantagruel* nos ayuda a comprender la función de la risa y el humor. En el Renacimiento la risa poseía un profundo valor de la concepción del mundo, y era una forma importante a través de la cual este se expresaba. Las tradiciones antiguas que daban origen a estas ideas señalaban que la risa era curativa; según Aristóteles, separaba a los hombres de los demás animales. Lo más destacable es que las personas podían reír y establecer una relación entre la risa, el infierno y la muerte, y también entre la libertad de espíritu y la palabra. La risa tenía entonces una significación positiva, regeneradora y creadora. Por eso se produjeron obras como las de Rabelais, Cervantes y Shakespeare (Bajtín, 2003, 56-59).

La risa aparece como una segunda naturaleza humana. Las fiestas de los locos, las fiestas del asno, entre otras, que provenían de las tradiciones religiosas, tenían la significación de un renacimiento feliz porque en ellas se recuperaban los placeres de la carne prohibidos en las fechas sagradas. Por esto se la asociaba con los banquetes y con las fiestas de cambio de las estaciones. En la época estaba articulada con lo bueno y lo nuevo y «Esto adquiere luego un sentido más amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación» (Bajtín, 2003, 64-66).

También la risa poseía vínculos con la libertad, dado el gran contraste entre la alegría y los excesos de las fiestas con el ayuno y las mortificaciones de los rituales religiosos. Constituía una libertad momentánea, superando el miedo del mundo oficial. La risa no prohibía ni perseguía. Se quemaba una imagen grotesca que llamaban infierno. Las fiestas retornaban a la libertad de la mano de la cómicidad (Bajtín, 2003, 73-74).

Lo anterior indica que, en ciertas circunstancias, el humor pueda ser considerado un contrapoder, que entre otras cosas permite vencer el miedo provocado por lo peligroso. En los campos de concentración nazi (y yo

61 François Rabelais (1494-1553), *Gargantúa y Pantagruel.*

agrego, en las prisiones clandestinas o legales rioplatenses), el humor representaba una manera distinta de protección y ayuda en contextos que ponen en juego la supervivencia (Anaut, 2017).

El humor que está presente como mecanismo de defensa y protección, se transforma en humor de supervivencia en las situaciones extremas de los exilios, las deportaciones y los encarcelamientos. Aparece en los relatos de los sobrevivientes de guerras civiles, genocidios y otros tipos de conflicto, por ejemplo, en los de los irlandeses del IRA en las prisiones inglesas, en los que permanecieron décadas en los gulags estalinistas, y hasta en los niños abusados ya en sus crisis de salida o en su adultez (Anaut, 2017).

La bibliografía consultada sugiere que resulta más fácil examinar psicológicamente este tipo de humor catastrófico, en la intimidad profesional, que mediante los testimonios espontáneos de las víctimas. En efecto, los relatos de las / los deportados de los campos y de expresas/os de las cárceles rioplatenses contienen escasas referencias[62] al humor, quizás porque este podría disminuir la imagen del sufrimiento y fomentar la impresión de que en las prisiones se la pasaba bien.[63]

Lauterwein (2009)[64] indica que el título de su libro, *Rire, Memoire, Shoah*, podría ser considerado inconcebible, indecente y enfrentado a quienes asocian la catástrofe sólo con compasión, dolor, pudor. Pero explica que lo allí tratado es un tipo de risa raramente alegre, es el humor que se ríe de la metáfora *kitsch* del horror que simboliza Auschwitz. Más allá de esto examina el fenómeno de la risa y el humor en todas sus manifestaciones, judías o no, entre 1939 y 1945. Hay relatos de cómicos, de *sketch* en cabarés antes de la guerra, o en guetos y campos de concentración durante la guerra, y de obras de teatro o de *vaudeville* (Lauterwein, 2009, 79-106).

Si en una sociedad libre, dice Lauterwein, un chiste es un lujo, en las catástrofes los efectos del chiste tienen un rol importante porque crean vínculos de solidaridad, herramientas de resistencia y mecanismos de defensa psicológica frente a la humillación y el sufrimiento. Como las personas pre-

62 Una de las escasas menciones se encuentra en el libro de Montealegre: 2018, pp. 277-312.

63 La culpa del sobreviviente: tema trabajado por varios de ellos, como Primo Levi y Charlotte Delbo. Además, en ambas realidades, durante mucho tiempo el testimonio tuvo un estilo de deposición judicial en el que se subrayaban los horrores vividos. Esto cambió en libros de testimonios que vieron la luz en el siglo XXI, cuyas memorias recuerdan ocasionalmente los chistes, las risas y las representaciones. Por ejemplo: *Nosotras presas políticas*, *La Cárcel de Paso de los Toros*; algunas viñetas de los tres tomos de *Memorias Para Armar* (ver Bibliografía).

64 La obra colectiva dirigida por Andrea Lauterwein, con cerca de 25 artículos y entrevistas, se ha convertido en una piedra fundamental para los estudios del humor en la *Shoah*.

sas son tratadas como animales, la cultura les ayuda a trepar por el precipicio de la bestialidad y llegar a la cima de la creación y la transmisión de esta.

Además de lo anterior, el humor y la creación de *sketch*, parodias y otras obras auxiliaban a las prisioneras a reutilizar sus memorias, avivando sus recuerdos, recurriendo a su creatividad, mediante lo cual se rescataban del inmutable presente de sufrimiento y humillación al tiempo que tornaban a ser seres humanos, alejados de los cadáveres vivientes que poblaban los campos.

El contexto cultural y político de las cárceles en el Cono Sur

Los años 60 y especialmente la década siguiente, presenciaron la aparición en América Latina de lo que se llamó la «nueva izquierda», integrada por grupos que eligieron la acción armada siguiendo el ejemplo de la Revolución Cubana y otros hechos como la incursión del Che Guevara en Bolivia y su muerte en 1967. Marchesi señala que se habría tratado de una reacción frente a la izquierda tradicional, con fuerte crítica al socialismo real. Ellos organizaron y promocionaron el trabajo con el campesinado y grupos subalternos urbanos, por ejemplo, los pobladores en Chile. Se desarrolló una cultura política que determinó la creación de una izquierda específicamente latinoamericana (Marchesi, 2019, 9-10 y 19). El contexto nacional y regional de recesión económica y movilización social catapultó la iniciación política de una juventud admiradora del Che Guevara y la Revolución Cubana que contribuyó a solidificar y expandir los movimientos armados. Muchos de las y los militantes, independientemente de que pertenecieran a la izquierda armada o desarmada, mostraron en esos años una entrega total, a veces mesiánica, sustentada en la creencia en una inminente toma del poder. En todo caso, la gran mayoría de los militantes esperaban un profundo cambio social, gracias a sus acciones.

La forma en que estas acciones juveniles contestatarias estaban insertas en el fenómeno global de la contracultura de los años 60 es otra clave para entender la comunidad cultural que se dio en algunas cárceles políticas. Según Zolov, existió una compleja trama transnacional en la generación juvenil de los 60. Este enfoque de los *Global Sixties* permitiría comprender,

> «El cambio local dentro de un marco transnacional constituido por múltiples corrientes de fuerzas geopolíticas e ideológicas, culturales y económicas. Tales fuerzas

produjeron una simultaneidad de respuestas "similares" en contextos geográficos dispares, lo que sugiere que hay causas entrelazadas» (Zolov, 2018, 12-13).

Al Río de la Plata y Chile, llegaron noticias e influencias de esa cultura por la presencia de numerosos jóvenes que asistían a congresos internacionales, en lugares tan alejados como Moscú, México y La Habana (Zolov, 2018, 12-13). En esos encuentros, además de asuntos regionales, los jóvenes debatieron problemas globales como el desarme y la amenaza nuclear, hicieron amistades, y algunos después se instalaron con todo su bagaje emocional y político en otros lugares. Estudiaron en diferentes universidades, algunas soviéticas y en menor medida chinas, y absorbieron esos relatos de manera disímil.

Aparecieron en estos intercambios «los paisajes sonoros» y los «visuales» (Zolov, 2018, 9). Para ejemplificar los paisajes visuales el autor utiliza las nuevas tendencias gráficas de los afiches cubanos; y nosotros conocemos los bellísimos y significativos murales chilenos de las *Brigadas Ramona Parra*. Respecto a los paisajes sonoros, se acentuó el uso masivo del canto y la guitarra; ambos contribuyeron al acercamiento de sectores de la población a las causas populares.

Uno de los congresos o encuentros que influyeron en los espacios sonoros culturales fue el *Primer encuentro mundial de la canción protesta* en La Habana, agosto de 1967. Llegaron jóvenes de todo el mundo. Se editó un álbum doble llamado *Canción Protesta* (Casa de las Américas, Cuba) con 27 canciones donde conviven la clásica europea *Bella Ciao*, la catalana *Diguen no de Raimon*, las cubanas *Hasta Siempre* de Carlos Puebla, *Me gustan los estudiantes* de Violeta Parra, *Canción para mi América* de Daniel Viglietti, y *The Balad of Ho-Chi-Min*, entre otras[65].

La canción protesta, canción militante o canción testimonial (Vila, 2014, Introducción) tuvo considerable presencia en Argentina, Chile y Uruguay. Eran cantos de denuncia que difundían las situaciones de opresión y alertaban sobre ellas. Además, ofrecían un mensaje de esperanza pues pronosticaban la llegada de nuevas épocas, el tiempo de la revolución triunfante. Eran obviamente antiimperialistas y anticapitalistas. Promovían la unidad latinoamericana y buscaban lo común de sus diversas identidades para influir en el destino de la región (Velasco, 2007, 145). Violeta Parra, que desde los años 50 recorría Chile investigando sus tradiciones folclóricas, y Atahualpa Yupanqui, son considerados los precursores y fundadores de este movimiento.

65 https://perrerac.org/album/obra-colectiva-cancin-protesta-casa-de-las-amricas-cuba-1967/1951/

Los nombres y temas que perduran son por demás conocidos. En Uruguay la trilogía de Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa y los Olimareños; en Chile Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra, Patricio Mann; en Argentina Mercedes Sosa, Horacio Guarany y, en la izquierda peronista, José Podestá, Oscar Rovito, Marilina Ross (Molinero y Vila, 2014, capítulo 8). Lo más significativo de este cancionero canónico ha sido el compromiso emocional que impregnó a ciertos sectores de la juventud y decidió la vida de muchos de ellos.

El año 1975 fue un período bisagra para todo el movimiento revolucionario latinoamericano; de hecho, después de los golpes de Uruguay y Chile (junio y septiembre de 1973), Argentina se convirtió en una zona clave del enfrentamiento entre revolución y contrarrevolución. Allí se enfrentaron las organizaciones reunidas en la Junta Coordinadora Revolucionaria (JCR) con grupos represores de otros países como Chile y Uruguay.

La organización político-militar (JCR) nació en Chile en 1972, integrada por el local Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR; el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, MLN, de Uruguay; el Ejército de Liberación Nacional, ELN, de Bolivia, y el Partido Revolucionario Popular, de Argentina. Debido al golpe en Chile, a fines de 1973 la JCR se instaló en Argentina, donde alcanzó su máximo desarrollo hasta 1976 (Marchesi, 2019).

La historiadora Marina Franco señala que existieron elementos comunes en todo el período 1955-1983, en particular la utilización de medidas de excepción, la militarización del orden interno, la asimilación entre seguridad interior y defensa nacional, y la construcción de un enemigo interno. La novedad de 1975 fue la articulación de todos los elementos recién mencionados, lo cual marcó un camino para el futuro institucional de las FFAA (Franco, 2012, 129-167).

Resumiendo, en 1975 la acción antisubversiva adquirió centralidad en la sociedad argentina. La represión ya había tenido un actor importante en la *Alianza Anticomunista Argentina*, triple A.[66] Pero, en el marco del estado de sitio promulgado en 1974, se establecieron nuevos mecanismos para que las FFAA se encargaran de la represión, lo que les daría visibilidad histórica y presencia mediática (Franco, 2012, 133).

Por su parte, aunque el Plan Condor comenzó formalmente en 1975, el Servicio de Información de Defensa (SID) y el Órgano Coordinador de

66 La Alianza Anti Comunista Argentina (AAA) fue una organización parapolicial que entre 1973 y1976 asesinó y desapareció a cerca de mil personas.

Operaciones Subversivas (OCOA), ambos de Uruguay, ya habían realizado acciones represivas en coordinación con las FFAA argentinas, entre ellas los asesinatos de Soca (Rico, 2007; Blixen *et al*, 2018; Lessa, Fried Amilibia y Michelini, 2015). Así, las uruguayas integrantes de *Las Hilarantes* fueron detenidas en una redada de 21 militantes uruguayos, tres chilenos y cuatro argentinos, acusados de pertenecer a la JCR[67]. Todos fueron llevados a la Brigada de San Justo[68]. La presencia de represores uruguayos está comprobada por documentos y testimonios argentinos[69]. Algunos y algunas fueron liberados a los pocos días, pero varias personas quedaron prisioneras[70]. En ese lugar, después de un tiempo el comisario Virgilio Brito prohibió que se las siguiera torturando, hecho recordado por Graciela Taddey, una de las fundadoras de las Hilarantes.

El humor en testimonios carcelarios femeninos del Río de la Plata

La resistencia mediante el humor, personal o colectivo, plasmada en escritura o en testimonio oral, fue relativamente común aunque poco estudiada en las prisiones políticas argentinas y uruguayas.[71] Recogidos de una extensa bibliografía, en estos testimonios aparece, con diferente gradación, el deseo de reírse de sí mismos. A veces es una frase que centellea en medio de una oración, otras cuando se narra *ex post facto* con humor alguna situación o una graciosa anécdota colectiva. En un breve recorrido, examinamos algunos recuerdos acerca del humor y la risa narrados en testimonios orales y escritos, propios y ajenos, por presas de ambos márgenes del Plata.

67 Un documento firmado por José Gavazzo describe la acción, llamada Operación Dragón; en sus anexos aparecen los nombres de los muertos, los apresados y una lista de bienes que pertenecían a la JCR y al MLN (Rico, coordinador, 2007).

68 La Brigada de San Justo está ubicada en la localidad cabecera del partido de La Matanza, en el Gran Buenos Aires.

69 Testimonio de Elba Balestri en el juicio a la Brigada de San Justo. La testigo también reconoció a José Gavazzo como uno de sus torturadores.

70 Con informaciones obtenidas durante la Operación Dragón, en abril de 1975 se organizó en Montevideo la Operación Conejo, que resultó en la captura y el asesinato de varios integrantes del MLN. Según Blixen, este operativo confirma el grado de desarrollo alcanzado por el aparato represivo, que después le permitirá actuar contra otras organizaciones como el Partido Comunista y el Partido por la Victoria del Pueblo, en el marco de la Operación Morgan llevada a cabo en Montevideo y Buenos Aires en 1976.

71 Uno de los que analizó esta realidad en Chile fue Montealegre, Jorge (2018).

Margarita Michelini, ex detenida desaparecida que comenzó su vida carcelaria en el centro clandestino de Automotoras Orletti,[72] relató que una vez transportados a Uruguay en el Primer Vuelo[73] fueron alojados primero en un centro clandestino en Punta Gorda y luego en el Servicio de Inteligencia de Defensa (SID), donde permanecían encapuchados y sentados en el piso durante horas.

> «Como los guardias ponían la radio, podíamos escuchar radio. Lo que a ellos les parecía. Alguna vez escuchábamos a Landriscina, que yo más o menos le tenía captada la hora, [es] el humorista argentino que cuenta chistes y cuentos muy bien logrados. En algún momento, ya cuando no era tan dura la situación, a veces yo le pedía a la guardia con otro compañero que pusiera a Landriscina…[y lo hacían] era un entretenimiento y una cosa cultural de humor (entrevista a Margarita Michelini)».

En otra situación precaria e inestable en todo sentido, Flavia Schilling, una de las rehenas uruguayas, de origen brasilero, hizo gala en la correspondencia con su familia de un buen humor y capacidad de burlarse de sí misma junto al deseo de sobrevivencia y de maternidad (Ruiz, 2017). Dos meses después de haber comenzado junto a diez de sus compañeras, su periplo de rehenas, y convaleciente de una herida en el cuello, escribió a su familia:

> «Ustedes me tendrían que haber visto la semana pasada, acostada leyendo una novela y comiendo bombones. Qué imagen para una guerrillera, ¿no? Papá, debo decirte que tú, pero también todas las mujeres (de la familia) me están mimando demasiado… Más tarde cuando me tengan que aguantar más seguido, jódanse (Schilling, 1980, 33)».

Las situaciones carcelarias colectivas dieron espacio a la creación cultural y la recreación, siempre perseguidas. Citamos aquí solamente aquellas que tuvieron que ver con el humor y la ironía, tanto en la vida como en el relato. Conciernen a Punta de Rieles y a Devoto, dos cárceles emblemáticas de las prisioneras políticas en el Río de la Plata.

En el libro *Nosotras Presas Políticas*, creación colectiva de ex presas políticas argentinas, hay varias páginas dedicadas a las actividades lúdicas, con explicaciones sobre sus motivos:

72 En el centro clandestino argentino de Orletti, que funcionó durante 1976, fueron recluidos y desaparecidos posteriormente cerca de 300 personas.

73 Conocido como Primer Vuelo, este episodio consistió en el traslado de Buenos Aires a Montevideo, por parte de represores uruguayos con la complicidad argentina, de 24 militantes del Partido por la Victoria del Pueblo uruguayo, el 24 de julio de 1976. Todos aparecieron vivos meses después, entre ellos Margarita Michelini.

> «No puedo precisar exactamente cuando decidí ser parte del grupo estable de recreación, nunca existió como tal, nadie había organizado un grupo recreativo, pero surgió, estábamos. La risa fue un arma. En los seis años creo que siempre estuve en un grupo de recreación. La cambiaban de celda, de piso y siempre siguió en esas lides (…) Lo más importante es que siempre toda expresión de alegría, de festejo, aplauso o risa fue sancionado —todo lo que hacíamos y exponíamos estaba prohibido— significaba encierro o más prohibiciones de las que teníamos todos los días, y era entonces un desafío más, era entonces una batallita más que todos los días librábamos para no rendirnos (*Nosotras*, 2006, 280).

A partir de 1976 se incrementó el número de presas políticas en las cárceles rioplatenses, y comenzó el proceso de desaparición masiva en la Argentina, lo cual a menudo ocurría durante los traslados entre prisiones. Devoto se atiborró de presas políticas que ocupaban varios pisos:

> «La recreación tuvo, según mi visión desde hoy, un papel relevante. Tenía varios objetivos: divertir a un grupo, distendernos, agruparnos todas y atraer a las compañeras con problemas de integración. Fui consciente de ello cuando la mano se empezó a endurecer, cuando el plan de aniquilamiento avanzó sobre nosotras. Entonces sí nos dimos cuentas de que divertir, hacer reír a las compañeras, era casi una obligación, para las que de alguna forma teníamos facilidad para preparar una farsa. Al principio los temas eran todos enmarcados en la represión, pero el repertorio cambió porque sintieron las creadoras que se necesitaban obras más livianas, cómicas, pasaron de lo grotesco a lo chabacano, pero todo valió para mantener las mentes distraídas» (*Nosotras*, 2006, 280).

En los penales uruguayos no abundan los testimonios lúdicos espontáneos.[74] Nos referiremos a dos de ellos, el de Punta de Rieles en el que se concentró a las presas políticas uruguayas a partir de 1976, y el de Paso de los Toros donde hasta 1976 fueron alojadas las presas del interior del país. Señala la ex -presa Ana Alfonso:

> «Siempre había alguien que proponía algo para *romper las reglas*: alguna obra de teatro, como aquella en *Olga* que en lugar de "olor a pecado" dijo "huele a pescado"; las tertulias cantadas con el cancionero de tangos, en las que si no estaban Bocha y Argelia sonaba a cualquier cosa; el recreo con la voz y guitarra de Elizabeth; la revista creada por Pucky, Laura, Gracielita y más, donde algunas vivencias eran humorísticamente graficadas como si fuesen experimentadas por algún famoso, y así millones de cosas» (Paso de los Toros, 2018, 63).

74 Lucía Bruzzoni (2015) estudió las representaciones teatrales de las presas en Punta de Rieles. Ella considera que, al igual que en otros penales e inclusive en los campos de concentración, el humor puede tomarse como una actitud frívola que desdibuja el dolor.

En Punta de Rieles, según Bruzzoni:

> «Los *sketch*, las parodias y todas las escenas que se improvisaban durante la dictadura en Punta de Rieles tenían un fuerte carácter lúdico y buscaban también derribar transitoriamente las fronteras y los límites impuestos (…) Por ejemplo, los apodos que les colocaban a las guardias eran crueles y ridículos y [era] (…) la deformación del grotesco, un grotesco donde predomina lo hiperbólico y lo caricaturesco, una carnavalización que refleja una visión política del mundo. El repertorio del «teatro en Punta de Rieles», como le llamaban, fue muy heterogéneo y surgió tanto para el regocijo como para mantener una forma de militancia, se creaba como un homenaje o un regalo para una compañera y también para reivindicar luchas sociales; bajo esa denominación incluyeron: *sketch*, parodias, canciones y cantatas, murgas, cuadros vivos, improvisaciones, creaciones colectivas, escenificaciones de poemas, adaptaciones de narraciones o películas, creación de personajes, puestas en escena de obras canónicas del teatro universal» (Bruzzoni, 2015, 89).

Se mezclaban los estilos y los géneros representados. La murga convivía con *Yerma*. Los cumpleaños se festejaban con cánticos, guitarra y manjares elaborados con esfuerzo e imaginación, llegando siempre al borde, al límite del castigo y el placer.

Las Hilarantes en acción

Supimos del Movimiento Hilarante Para La Liberación (MOHIPALALI) a través de la viñeta de Graciela Taddey, *El Movimiento "Hi"*, aparecida en el primer tomo de *Memorias Para Armar*. Así designaba Taddey a esa experiencia carcelaria creada en el año 1975 en «algún lugar» del Penal de Olmos, ubicado en La Plata, Argentina.

Memorias para Armar tiene una historia feminista y testimonial; se trata de un grupo encabezado por expresas políticas que apareció en 1997, decidido a «recordar» la presencia femenina durante la dictadura. Después de un par de años de actividad, lanzaron junto con personas del ámbito académico, una convocatoria para que se escribieran testimonios femeninos sobre esa época. La convocatoria fue un éxito y sus testimonios poblaron tres sucesivos tomos en 2001, 2002 y 2003, además de generar una eclosión posterior de numerosas memorias femeninas.[75] Tanto las argentinas como las uruguayas han rememorado San Justo con mucho miedo, aunque

75 Alfredo Alzugarat, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/alzugarat/memoria_para_armar.htm (visitado el 20 de abril de 2020).

atravesado por el humor según algunos testimonios. La argentina Elba Balestri recordó las torturas, los diferentes acentos de sus interrogadores uruguayos, y la frase decisiva pronunciada por los represores, «Esta no es nuestra».

Después comenzó a convivir con las otras presas y constató la presencia de varias uruguayas/os. Identificó a José Gavazzo y tenía bien presente cuándo este vino a buscar a EC y ML para interrogarlas y torturarlas.[76] También rememora la prohibición del comisario Britos de seguir torturando a las detenidas. La peronista Estela Garibotto al principio fue catalogada como uruguaya. Siendo vecina de San Justo, sus padres le llevaban paquetes que compartió con las uruguayas sin guardarles rencor por la confusión (Taddey, marzo 7, 2019, *e-mail*).

Luego del parate del comisario Britos en San Justo, algunas presas aliviadas organizaron un coro y cantaban la canción de Mercedes Sosa «Duerme negrito», mientras sus torturadores uruguayos les mostraban desde el otro lado de la celda colectiva las parrillas donde las habían torturado: «Si no fuera porque la cosa no era de risa ellos nos hubieran recordado a esos nenes que, cuando le dan una paliza dicen "no importa, no me duele". Sí les dolía» (Taddey, comunicación por correo electrónico, 17 de marzo, 2019).

El traslado desde la Brigada de San Justo hasta la cárcel de Olmos fue vivido con angustia porque no sabían a dónde las llevaban. Suspiraron aliviadas al ver que llegaban a una cárcel y se asombraron al ser recibidas por presas argentinas con canciones combativas de la época,[77] el puño en alto. Al ser invitadas a cantar Taddey recuerda:

> «Aquellas buenas compañeras no creyeron lo que sus ojos les mostraron y lo que sus oídos ingresaron a sus cerebros militantes: una fila compuesta por las recién llegadas, sin distinción de nacionalidad ni credo, se enfrentó a la asamblea compañera, cada una se ladeó suavemente, extendió el brazo derecho —como en un acto de revista— la fila fue entonando (con contoneos de cabeza, caderas y brazos que iban y venían): "Duerme, duerme, negritoooo, que tu mama 'ta en el campo" Al llegar a esta parte, una porción del coro le respondía a la otra "Chacabún chacabún, chacabún" y continuaba la canción. Era el fruto mejor de nuestros ensayos en la Brigada de San Justo, recién salidas de la *biaba* y en medio de amenazas varias» (*Memorias para armar uno*, pp. 141-2).

76 Exceptuando las personas consultadas directamente, en el racconto de los hechos usamos solo iniciales.

77 Taddey se refiere a canciones como «El Chueco Maciel» y «A Desalambrar».

El Penal de Olmos estaba en una zona semi rural, donde concluía el camino de tierra que lo conectaba a la ruta de acceso a la ciudad de La Plata:

> «Desde el primer y segundo piso, donde estaban las celdas y los pabellones, se podía ver, llegada la tardecita, el cielo pintarse de rojos profundos, anaranjados y amarillos, el sol se ponía, las rejas se desdibujaban, llegaba la noche» (*Nosotras presas políticas*, 2006, 127).

En 1975 cerca de 60 mujeres estaban alojadas en el pabellón del primer piso, algunas embarazadas y otras con sus hijos; en ese periodo podían quedarse con ellos hasta los dos años. Había también presas sociales alojadas en otro pabellón del primer piso, sin contacto con las políticas. El personal femenino a cargo de las detenidas estaba compuesto por «mujeres simples, más preparadas para vigilar que para verduguear» (*Nosotras*, 2006, 127). Las condiciones de vida eran relativamente buenas comparadas con otros lugares;[78] tenían tres horas y media de recreo diario para actividades deportivas, tocar guitarra y pasear al sol. Las presas políticas ocupaban una sala grande que oficiaba de dormitorio general y otra más pequeña con mesas, bancos, piletas y algún calentador. En una carta de mayo de 1975, la argentina Sylvia Echarte contaba a su hermana:

> «Como era de esperar ha llegado más gente y esto siempre altera la organización del penal, no a nosotros como te imaginarás. La gente nueva que llegó son tupas del Uruguay… se reforzó la guardia, los métodos de seguridad, se nos quitó horas de recreo y con las visitas ya sabes» (*Nosotras*, 2006, 86).

En Olmos, como en todas las prisiones políticas argentinas, las presas políticas se organizaban por grupos de origen; los más importantes eran el de los Montoneros y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), además de otros menores de la izquierda argentina. Las uruguayas pertenecientes al MLN se incorporaron a las «perras» como se denominaba coloquialmente a las compañeras del PRT (Taddey, 17 de marzo 2019, recibido por *e-mail*).

El origen mítico del Movimiento Hilarante para la Liberación se remonta a una noche de las primeras semanas pasadas en Olmos, cuando tomaban mate Graciela Taddey, Estela Garibotto (la «montonera oriental») y las uruguayas MEP y EC. Hablaban de todo un poco con risueñas referencias y alguna dijo, después de tanta risa: «Vamos a organizarnos para reír

78 Los CDC en ambas orillas del Plata y el penal de Punta de Rieles en Montevideo.

hasta reventar» (2019, 17 de marzo, Taddey, *e-mail*). En un principio lo llamaron Movimiento porque, según la jerga ideológica de la época, apostaron a que se integraran allí diferentes tendencias; más tarde cambiaron su nombre a Partido Hilarante para Liberación, PAHIPALI. Adoptaron como símbolo «un escudo en que habíamos dibujado un óvalo que arriba decía Movimiento Hilarante para la Liberación, al centro tenía una estrella de cinco puntas (¡claro!) y estaba coronado por abajo con la consigna "Alegría vuelve"» (Taddey, 17 de marzo 2019, *e-mail*).

Perla Diez, argentina trasladada a Olmos a mediados de 1975, cuenta que arribó al penal:

> «Allí había principalmente Montoneras, PRT y un grupo grande de tupamaras producto de la caída de la JCR… llegué un sábado o domingo de tarde, (había) gran algarabía, risas y un grupo que teatralizaba algo… teatralizaban la tortura y la estadía en la Brigada de San Justo… ¡¡Lo hacían tan gracioso, tan artístico, tan sarcástico!! Ahí conocí al Partido Hilarante para la Liberación… Yo pensé 'con estas minas yo voy hasta la China', me ganaron de inmediato… por supuesto que quienes le pusieron el nombre PAHIPALI fueron las uruguayas» (comunicación personal de Perla Diez por *e-mail*, mayo de 2020).

Algunas recuerdan las reuniones de los sábados de tarde con el nombre de «festivales». Las organizadoras se reunían en un rincón del pabellón, armando la propuesta, mientras que las otras escuchando las risas decían: «Ya hay reunión de partido» (Taddey, 17 de marzo, 2019, *e-mail*).

En esos *show* se daban conferencias ideológicas sobre la oportunidad o no de hacer gastar a los familiares dinero en bálsamos capilares. Las opiniones estaban divididas, algunas decían que era mejor lavar el pelo con jabón de piso. «Esa conferencia fue ilustrada por una compañera que tenía cabello largo, tremendamente ondulado: ella solía llevarlo atado en moño y para ilustrar la conferencia se soltó la melena y dijo: "Yo uso jabón amarillo porque soy proletaria, *shooock*"» (Taddey, 2001, 144).

Una de las actividades que realizaban las presas los fines de semana se llamaba La Hora Culta donde se bailaba desde *El lago de los Cisnes* hasta la *Manuelita* que vivía en Pehuajó, de María Elena Walsh; también se hacían revistas, en las cuales ocupó un lugar preponderante E.C. como mujer fatal, y varias otras parodias y programas. Es importante destacar la existencia de un coro y un contracoro, este último integrado por las «más desorejadas» que se acompañaban con instrumentos «fabricados» que sonaban a las mil maravillas (Nosotras, 2006, 129).

Por el lugar que ocupa en las memorias de Perla Diez y Sylvia Echarte, lo más impactante fue la parodia de la tortura. En algún momento de 1975, la fecha es imprecisa:

> «Llegó un grupo de compañeras recién detenidas. Habían estado en la Brigada de San Justo y, como sabíamos, allí sí que torturaban. Venían con las marcas aún de golpes y picanas eléctricas por todo el cuerpo. Estuvimos horas escuchando sus relatos pienso ahora que no nos debe haber impresionado porque, a los pocos días nos disfrazamos de «torturadas» con vendas y la cara pintada de violeta, simulando magullones y entramos un día de función del PAHIPALI y, parodiando a las recién llegadas nos reímos mucho tiempo. Ellas, porque se veían reflejadas. Nosotras porque, simulando ser ellas, compartimos por un instante su suplicio, nos pusimos en su lugar, y como todo, cuando se reparte, le toca a cada quien un poco, y la carga se hace más liviana» (Nosotras, 2006, 129).

Un recuerdo entrañable que relata Taddey es el de las «Escuadras Pajaritas». Para festejar el día de la Madre, pues había niños con sus madres en la prisión y otros que venían a visitarlas, un grupo creó y ensayó una obra para chicos. El argumento:

> «Los pajaritos no obtienen comida para sus hijos porque el águila la ha acaparado, con el apoyo de sus malhechores. Los pajaritos deciden organizarse para quitarle al águila lo que esta acaparó. Terminan dándole una paliza a esta y sus matreros» (Taddey, 2019, 17 de marzo, *e-mail*).

Durante el ensayo todo fue bien y la obra se remataba con la marcha de San Lorenzo, muy conocida por los argentinos. El personal de la prisión recién se percató del verdadero significado de la pieza, si lo hizo, cuando la vieron completa:

> «Todas cantábamos y los nenes que nos visitaban estaban encantados. Al final… no sabíamos qué nos iba a pasar, pero la obra ya había terminado. Nada pasó» (Taddey, 17 de marzo 2019, *e-mail*).

En sus comunicaciones con el exterior privilegiaron las de tipo personal, visitas y cartas, con relación a la radio que era un medio del que disponían. Taddey señala:

> «La radio se escuchaba legalmente, lo que aparecía en el dial. No había programas predilectos. Probablemente, estando en medio de la Provincia de Buenos Aires, habría días en que se recibía más o menos bien Radio Colonia, pero la radio no

fue para nada esencial.[79] Yo no era de las que estaba pendiente de ella, salvo los domingos por la mañana cuando escuchaba programas de música clásica. No pienses en la radio como fuente de información de las presas» (Taddey, mayo 22 de 2020, comunicación por *e-mail*).

Aunque no he podido contrastar otras opiniones sobre este tema, las pocas referencias en *Nosotras presas políticas*, en ese año y lugar respecto de la radio, abonan dicha interpretación. El humor y la solidaridad se mantuvo vivo y fuerte en el Penal del Olmos durante cerca de un año. Según otros testimonios, si bien el PAHIPALI se desvaneció lentamente en las celdas de Olmos, las charadas, los chistes y las risas las acompañaron después en el Penal de Devoto, destino final de las presas políticas argentinas desde 1976.

Le verfügbar aux enfers (Las Disponibles en el infierno)

Germaine Tillion, etnóloga francesa, permaneció deportada en el campo de concentración de Ravensbrück desde 1943 hasta 1945. Formada en el Instituto de Lenguas y Civilizaciones Orientales (Louvre), se trasladó a Argelia donde residió entre 1934 y 1940. Allí estudió el pueblo de los *chauis*, habitantes del Aurés, en el este del país (Todorov, 2016, 57). Retornó al continente en 1940, en momentos de la derrota frente a los alemanes y el comienzo del gobierno de Vichy en parte de Francia. Resistente de la primera hora, fundó e integró la red conocida con el nombre de Museo del Hombre, compuesta mayoritariamente por etnólogos y trabajadores del Museo.

Tillion cayó prisionera en 1942, cuando ya conocía las torturas y muerte de la mayoría de sus compañeros. Estuvo alojada en las prisiones de la Santé y Fresnes, donde obtuvo permiso para trabajar en su tesis doctoral (Lacoste, 2008, 6). Fue deportada a Ravensbrück, Alemania, en octubre de 1943, sin tener idea de lo que la esperaba. Al terminar la guerra fue evacuada por la Cruz Roja sueca, junto con un extenso grupo de sobrevivientes francesas (Helms, 2014, capítulo 6) (Delbo, 2004, tomo II, 139-158).

Como señalamos antes, en el mundo de las persecuciones nazis las referencias a ciertos tipos de resistencia cultural-humorística aluden a los cabarés en los guetos, chistes que circulaban por toda Europa, canciones y representaciones teatrales que tenían lugar en los campos con autorización o clandestinamente (Dray-Bensoussan, 2015, 169-80). Así, la francesa

79 Mayúsculas en la comunicación original.

Charlotte Delbo y algunas compañeras, trasladadas primero a Auschwitz y luego al vecino laboratorio en Raisko donde sus condiciones eran mejores, montaron *El enfermo imaginario* de Molière y lo representaron ante una audiencia de deportadas de habla francesa (Delbo, 2004, 88). En otro registro, en el campo de Theresienstadt[80] los presos llevaron a la escena *El emperador de la Atlántida* (o la muerte abdicada), ópera de Victor Ullmann y Peter Kien, que las autoridades prohibieron posteriormente. Los autores fueron trasladados a Auschwitz y gaseados (Lauterwein, 2009, 88). También en otros campos se escribieron, como se podía y donde se podía, numerosos cuentos y poemas.

La creación cultural y la posibilidad de ser difundida dependían de numerosos factores, *inter alia*, la etapa de la guerra, la astucia de las autoridades para percibirla, el talante de las autoridades intermedias que podían o no hacer la vista gorda. Pero lo que sí rondaba en todo momento era la posibilidad de la muerte como castigo a cualquier empresa cultural.

Tillion en Ravensbrück

Ravensbrück, inaugurado ya en 1939 y liberado por los soviéticos en 1945, fue el único campo de concentración construido para mujeres. Al principio arribaron allí pocos cientos de opositoras al régimen nacionalsocialista: comunistas, testigos de Jehová, pero también prostitutas y criminales comunes. Al comienzo de la guerra recibió miles de mujeres capturadas en los países ocupados, muchas de ellas resistentes. Siempre hubo un cierto número de prisioneras judías, alrededor del 10%. En su momento de máxima población albergó a 45.000 mujeres; se estima que 130.000 fueron asesinadas de varias maneras, palizas, hambre, ejecuciones o gaseadas. También perecieron niños y mujeres embarazadas. Se conocen pocas cifras concretas porque todos los documentos del campo fueron quemados en los últimos días de su existencia como tal (Helms, 2014).

Era uno de los campos de trabajo esclavo, utilizado entre otros por la vecina fábrica de la empresa Siemens. Tillion decía que era un «lugar de lenta exterminación» (Helms, 2014, Prólogo). Después de la liberación

80 Una excepción fue Theresienstadt (actual República Checa), fachada de campo modelo que los nazis organizaron para engañar a las visitas de la Cruz Roja danesa. En los momentos permitidos y en algunas partes del campo, la vida cultural incluyó cabarés en que se escuchaban composiciones de Leo Strauss y representaban *show* y otros espectáculos.

rusa y con la partición del Reich, Ravensbrück formó parte de la República Democrática Alemana. Al igual que en los otros campos de la zona soviética, no se estudió en detalle lo allí sucedido, y menos con enfoque de género; pasaron a ser denominados «lugares de martirio» de los comunistas. Desde 1948 hasta finales de los años 80 se conmemoró y homenajeó a las víctimas exclusivamente en su condición de mujeres comunistas, madres abnegadas y luchadoras antifascistas (Escheban, 2011). Después de la caída del Muro y de la reunificación alemana, diferentes grupos sociales y políticos y sobre todo sobrevivientes, visitaron el campo y conmemoraron sus allegados olvidados.[81]

A ese «universo concentracionario» (Rousset, 2018) llegaron Germaine Tillion y numerosas francesas resistentes en el otoño de 1943. Compartían la categoría NN —Noche y Niebla— que en 1955 inmortalizaría Alain Resnais en la película de ese nombre.[82] La denominación NN correspondía a un decreto de Hitler del 7 de diciembre de 1941, según el cual las personas consideradas hostiles al Tercer Reich en los territorios ocupados, particularmente los comunistas, podían ser arrestadas, deportadas y asesinadas (Neumaler, 2006; Miras, 2013).

Destacar la calidad de Tillion como resistente desde el primer momento obliga a ilustrar brevemente el complejo tema de la resistencia francesa durante la Segunda guerra mundial, o lo que se llama el Síndrome de Vichy. Según Rousso (1994), desde 1945 hasta 1954 Francia mantuvo al respecto una fase de duelo y luego, hasta 1971 se silenciaron el gobierno de Vichy y el colaboracionismo a los efectos de mantener unida a la República mediante una memoria oficial resistencialista. Todos, desde Jean Paul Sartre hasta Charles de Gaulle, crearon el mito de una resistencia masculina y épica. Elaboraron una evocación que mantuvo en sus márgenes a los deportados, a los judíos y a los numerosos colaboracionistas; algunos de estos últimos trabajaron en la burocracia francesa hasta la década de los 90. En la platea sólo aparecían heroicos jefes militares, soldados y resistentes franceses.[83]

81 En Francia y otros países se formaron asociaciones de ex deportados. Tillion participó en una de ellas, y fue elegida para comparecer en el juicio a los antiguos perpetradores del campo, llevado a cabo en Alemania en 1947 (Todorov, 2015, 67).

82 La película ganó el premio Vigo al mejor documental en el festival de Cannes de 1956, premio que le fue retirado se supone por presiones del gobierno alemán. También las autoridades francesas tuvieron problemas con la película, porque aparecía el quepis de un gendarme francés en el campo de Pithiviers. En ese momento la complicidad del gobierno de Vichy con el nazismo todavía no era reconocida ni estudiada.

83 Véase, entre otros, Thatcher (2001), Rubin Suleiman (2006), Reid (2007).

Tillion produjo uno de los intentos de quebrar el mito con la primera versión[84] de su obra *Ravensbrück* (1946), donde en su calidad de víctima y testigo describió con gran precisión lo que sucedió en el campo de mujeres.

De su larga vida y obra (murió con 101 años en 2008)[85] priorizamos elementos de su estadía en Ravensbrück, que dieron lugar a la escritura de *Le Verfugbar aux Enfers*.

Recién llegada, comenzó examinando el campo con una mirada etnográfica para entender su verdadera finalidad. Estudió el aniquilamiento sistemático, el trabajo forzado hasta el límite y después la muerte. En 1945 instalaron una cámara de gas y allí pereció Emilie Tillion, madre de Germaine, también resistente (Todorov, 2016, 66-67).

Ella comprendió el funcionamiento del campo y conoció aproximadamente sus aspectos demográficos, como las nacionalidades y la esperanza media de vida de las detenidas. Al igual que Primo Levi, comprobó que las que morían más rápido eran las que seguían rigurosamente las reglas de los nazis (Bromberger, 2016). Compartió esos conocimientos con grupos de camaradas, lo que les otorgó un empoderamiento mínimo que utilizaron en sus estrategias para zafar de situaciones peligrosas, esconderse cuando las selecciones, no ofrecerse como voluntarias para tareas engañosas o con fines no especificados (Todorov, 2016, 64). En ese mundo anormal, que las deportadas naturalizaban olvidando las reglas de lo normal y quedaban atrapadas en una dinámica deshumanizadora, la mirada etnológica de Tillion permitió crear una opereta-revista, en la cual predominaba la burla y la ironía para que las presas se rieran de ellas mismas.

Observando a sus compañeras de detención percibió varios tipos de reacciones. Uno era el de aquellas que se abandonaban totalmente y se convertían en la versión femenina de los «musulmanes» que allí se llamaban «joyas». Los musulmanes, figuras del mundo masculino de la deportación (llamados así porque caminaban con el cuerpo inclinado como los islámicos cuando recitan sus oraciones), aparecen en las memorias de Primo Levi y otros testigos de la *Shoah*. Eran deportados que deambulaban por Auschwitz sin conciencia de sí, habían sido reducidos por el hambre, frío, enfermedades, perdiendo toda su humanidad, eran muertos vivientes. Agam-

84 Escribió dos versiones más, la segunda en 1973 y la última en 1988. Tillion se doctoró en historia después de la guerra y aprovechó en sus nuevas versiones la progresiva apertura de los archivos, no sólo en Europa del Este. Cabe recordar también la importancia mundial que adquirió el tema memoria a partir de la década de los años 80.

85 Tillion terminó y publicó en 1966 su tesis sobre los *chaouis*. También participó en la resistencia argelina y publicó numerosos libros.

ben los señala como ejemplo de «Nuda Vida», solamente vida biológica, sin ninguna conciencia moral.[86] También las «joyas» de Ravensbrück estaban entregadas a su destino, sin deseos de luchar contra él (Reid, 2007).

Otro tipo de deportadas era el de las que se refugiaban en un mundo imaginario de esperanzas, en el cual la liberación de París y de los campos estaba a la vuelta de la esquina. En ambos casos, esas vivencias alivianaban el sufrimiento e impedían cualquier tipo de resistencia. Para Tillion esto era deshumanizador y paralizante, pues la consigna era «sobrevivir como última resistencia». La etnóloga comprendió que las circunstancia cambiaban con el tiempo y las deportadas ya no servirían ni como mano de obra esclava; la muerte era su destino ineludible y había que intentar sobrevivir a toda costa. A medida que los nazis perdían la guerra, Ravensbrück se fue convirtiendo en un campo de exterminio para lo cual planeaban añadir otra cámara de gas a la ya existente (Reid, 2007, 147).

Las «desechables» o «disponibles», eran una categoría de detenidas, por lo general NN, que por esa condición no podían salir del campo a realizar tareas al aire libre; en la mayoría de los casos debían ejecutar las más desagradables, como trasladar los cuerpos de las muertas, apilar y trasladar montones de arena de un lugar a otro (Reid, 2007, 143).

Pero había un grupo de prisioneras que buscaban ser «disponibles» por elección. Según Reid, eran las resistentes francesas que querían evitar todo esfuerzo y trabajo que ayudara a los nazis a ganar la guerra. La mayoría llegaron al campo en 1943, cuando ya existía una rígida jerarquía aún entre las prisioneras. Decidieron individualmente, aunque casi por unanimidad, no plegarse a ningún trabajo, vivir en una especie de clandestinidad y realizar sabotajes cuando fuera posible, por ejemplo, inutilizar la ropa robada a las deportadas cuando llegaban al campo, para evitar su envío a Alemania (Tillion, 2005, 22-25). Eran, paradójicamente, un subproletariado y al mismo tiempo la «resistencia» dentro del campo (Reid, 2007, 144).

La opereta

Estas consideraciones, en lo principal fruto de sus herramientas etnológicas, impulsaron a Tillion a crear una opereta-revista, para de alguna

86 «El musulmán deviene una improbable y monstruosa máquina biológica, que ha perdido no sólo su conciencia moral, sino hasta su sensibilidad y excitabilidad nerviosa» (Agamben, 2000, 110).

manera representar la espeluznante realidad del campo. Pero su tono tenía que ser divertido y no desmoralizador. La escribió, escondida por sus compañeras dentro de una gran caja de cartón, en el lugar donde se almacenaban los bienes confiscados por los nazis.

La *Verfügbar* describe fielmente las condiciones de vida de las detenidas, adoptando una forma insólita: la de una obra cómica. Según Despoix, Tillion, que como etnóloga conocía el rol estructurante de primer orden que el placer y la cómicidad pueden jugar en las sociedades humanas, decidió elegir el sarcasmo y la burla para convertir su obra en una resistencia más. El procedimiento básico fue la parodia, y el punto de partida *L'Orphée aux enfers*, de Offenbach.

La opereta consta de una descripción de los personajes principales —entre estos el Naturalista—, un prólogo y tres actos: Primavera, Verano e Invierno, el último inconcluso. Acompañan tres coros. El primero con los protagonistas. En el segundo, el coro llamado *Julots* representa a personas que ejercen roles masculinos en las parejas de lesbianas. El tercer coro, el Rosa, estaba integrado por personas mayores y enfermas que tejían bajo la dirección de una guardiana; eran las más vulnerables, las primeras en ser enviadas a la muerte por «ineptas» para el trabajo. Para cada acto se creó la coreografía y el vestuario adecuados (Tillion, 2007).

El argumento es enredado y metafórico. En los dos primeros actos el Naturalista, versión racista y paródica de un etnógrafo, se dirige al público en su rol de líder, interrumpido por los cantos de los coros; como toda la obra, transparenta la realidad del campo mediante la ironía. En una mezcla de conferencia y de lección de historia, el Naturalista señala que descubrió un nuevo tipo de insecto, en dialecto germánico *Verfügbar*; no descendía de los esclavos antiguos ni de los siervos de la Edad Media, pero conocía sus orígenes con certeza: «Es el producto de la conjunción de un varón de la Gestapo y una madre resistente» (Tillion, 2005, 40). La autora subraya así la violación simbólica que significaba para las prisioneras el arresto, la prisión y después la deportación. A continuación, el Naturalista se refiere a los avatares de los embriones, sumergidos por sus padres en agua fría, golpeados, con quemaduras de cigarrillos y otras ternezas por el estilo (Tillion, 2005, 41). Interrumpido por comentarios y canciones burlescas de los coros, describe el viaje de las Disponibles por algunas prisiones francesas y otros avatares, hasta reprocharles la pretensión de alimentarse mejor, lo cual era un intento de sabotaje *post mortem*, pues pesarían más cuando fueran transportadas como cadáveres. Entonces el coro le replica: «No-

sotras saboteamos, nosotras saboteamos». Otro comentario escalofriante del Naturalista, acerca de la duración de la vida de las Disponibles, es que, teniendo entre 30 y 45 años, con peso corporal normal podrían sobrevivir todavía alrededor de dos años (Tillion, 2005, 60).

Las Disponibles son clasificadas dentro de la familia de los gasterópodos, forma de vida muy inferior, como recalca el Naturalista, porque tienen el estómago en los talones. En esa escena son mostradas burlonamente, con el cuerpo encorvado y las caras famélicas, a los efectos de evitar una auto piedad perjudicial y, sobre todo, reírse de una situación insólita (Todorov, 2016, 65-66).

En los dos primeros actos se aprecia el choque entre el Naturalista, observador desinteresado e insensible, y las Disponibles. Habitan diferentes realidades, porque el seudo científico se afana en aplicarles palabras y conceptos que vienen del otro mundo, del mundo normal, e intenta disciplinar a las Disponibles que solo quieren libertad (Tillion, 2005, 35-105).

La conferencia del Naturalista es constantemente interrumpida por intervenciones de los coros, con canciones prestadas del repertorio que casi todas conocían: operetas, canciones de cabaret, marchas militares, arias de ópera, etcétera. Los personajes bailan al son de las canciones y recitan poemas que emulan textos famosos de la literatura clásica (Todorov, 2006, 65).

El tercer acto, inacabado, es breve, trasluce el paso abrumador del tiempo en los relatos humorísticos pero desgarradores de las protagonistas, a las que Tillion denomina por sus nombres propios o apodos —Marmota, Simpatía, Lulu—, en un intento de evitar el anonimato del coro (Tillion, 2006, 107-118).

Con la opereta, Tillion permite a sus compañeras introducir provisionalmente una distancia entre ellas y su vida. Ya no son sólo víctimas, sino también observadoras. La distancia que toman procede del género elegido, una ligera y frívola opereta: nada podría estar más alejado de la realidad cotidiana de las detenidas. Las mujeres van vestidas con harapos, pero se comportan como modelos; están agotadas, pero intentan bailar el cancán; las tratan como animales, pero hablan con estilo refinado; están famélicas y feas, pero se llaman las *girls*. Estas descripciones discordantes, que permiten mantenerse «más allá de uno mismo», abarcan también circunstancias externas a las detenidas, la hipérbole cómica linda con la burla de sí mismas, y ambas provocan la risa liberadora (Todorov, 2016, 65-66).

Ante la imposibilidad de acompañar la obra con algún instrumento, el componente musical se indica, al lado del texto de las canciones, con la

expresión «con el aire de …», y se enuncian 26 piezas musicales, entre ellas la sonata *Claro de Luna*, la *Danza Macabra* de Saint-Saëns, arias de ópera, canciones populares y tangos (Tillion, 2005, 126-127).

Mientras Tillion escribía la opereta, sus amigas comentaban y añadían recuerdos orales del cancionero francés; microcosmos de la memoria oral compartida por el grupo de deportadas (Despoix, 2017, 123). Las canciones fueron retocadas y transformadas, y tres de ellas identificadas como obras colectivas. La obra tenía un valor performativo porque las acotaciones del manuscrito muestran el tránsito desde un yo individual, el Naturalista, hacia el sujeto colectivo de los coros. La dinámica de cantar todas juntas trasunta una complicidad solidaria (Despoix, 2017, 124).

Las Disponibles retomaban la cultura popular de la época, las palabras del cancionero popular francés transmitidas por la radio, desde propaganda de productos de cocina musicalizados hasta canciones populares y arias de óperas. La principal condición para su inclusión era la de poder ser retenidas en la memoria y compartidas oralmente. Con la música elegida, se cantaban durante los plantones, en las jornadas de trabajo y donde podían transmitirlas dentro del universo concentracionario de Ravensbrück.

Al finalizar la guerra, escrito en hojas de papel el texto *La Opereta* salió del campo en el cuerpo de una compañera liberada, y así pudo reunirse con su principal autora (Reid, 2007, 147).

Tillion no hizo mención alguna a *La Opereta* hasta que escribió en 1988 la tercera versión de *Ravensbrück*, cuando la embestida de los negacionistas del Holocausto la decidió a insistir en la existencia de una cámara de gas en el campo y la muerte de su madre en la misma. *La Opereta* fue publicada en 2005 y se presentó en el Teatro del Châtelet de París, durante varios días de junio de 2007, en homenaje al centenario de Tillion, que todavía vivía (Quesney, 2016).

Palabras finales

El humor, como arma de resistencia de las mujeres presas de Ravensbrück, Olmos y otras cárceles del Río de la Plata, las vincula y coloca en diálogo para destacar la similitud de ciertas construcciones culturales colectivas.

Existen formas de contextualización que permiten situar un concepto o forma de conducta dentro de una serie de sucesos similares en el tiempo y el espacio. En algunos escenarios, las personas o grupos de personas se asemejan por sus relaciones con el humor.

Estas semejanzas las conocemos por testimonios orales y escritos acerca de algunas prácticas culturales carcelarias. Aunque cada trauma es único y su singularidad individual, podemos identificar analogías entre diversas catástrofes, en este caso entre la *Shoah* y las cárceles del Río de la Plata. Numerosas presas políticas comparaban la prisión de Punta de Rieles con los campos nazis (Bruzzoni, 2015, 43). Aunque conocemos las diferencias abismales, estas expresiones provocan más curiosidad que rechazo.

En Olmos y en Ravensbrück el humor y la risa utilizaron los insumos de sus respectivas culturas populares. Las menciones, clásicas, del *Lago de los Cisnes* y la *Marcha Fúnebre* de Saint-Saëns junto con anuncios de productos comestibles o de cuidado capilar femenino eran extraídas de audiciones radiales del pasado «normal». Tarareaban las tonadas en medio del trabajo esclavo y asumían sus miserias cotidianas mediante un enfrentamiento resistente: la sobrevivencia era el último desafío.

La situación jurídica era similar en las dos prisiones. Hasta que en Olmos no fueron legalizadas, las Hilarantes fueron detenidas-desaparecidas, torturadas y amenazadas por sus propios compatriotas en un territorio extranjero. Una difusa y terrible arbitrariedad legal incluía a muchas de las detenidas en ambas prisiones en la categoría Noche y Niebla, cuya «solución final» era el transporte y la muerte. Los NN del nazismo son antecesores de los NN de los campos clandestinos de desaparición del Cono Sur. En ambos casos les negaban su existencia como detenidos para poder eliminarlos mediante traslados o ejecuciones.

En la cotidianeidad, para sus canciones y bailes las detenidas utilizaban el tarareo o golpeaban con lo que podían para escuchar ruidos que se transformaban en melodías, huyendo de los ladridos de los y las carceleras y de los perros. El número que las identificaba, que podía estar grabado en la piel o cosido en el uniforme, las despersonalizaba. Enfrentaron la cosificación con la camaradería, la solidaridad y la risa:

> «Lo más importante es que siempre toda expresión de alegría, de festejo, aplauso o risa fue sancionado, todo lo que hacíamos y exponíamos estaba prohibido, significaba encierro o más prohibiciones de las que teníamos todos los días, y era entonces un desafío más, era entonces una batallita más que todos los días librábamos para no rendirnos» (Nosotras, 2006, 180).

El silencio que rodeó al campo de Ravensbrück fue muy parecido al que experimentaron en el Cono Sur los penales femeninos y los testimonios sobre ellos. Estos silencios y distorsiones constituyen otro puente entre

Ravensbrück y Olmos, porque sólo después de décadas se convirtieron en sujeto de estudio y reflexión. Hemos visto cómo la historia de Ravensbrück fue distorsionada en Alemania Oriental, escondida y cercenada de su amplio significado. El penal de Olmos sigue siendo una cárcel de preso/as comunes, no es un sitio de la memoria; pero a través de los juicios penales y otros dispositivos, las memorias de la represión han permanecido vivas en Argentina.

Las propias protagonistas guardaron silencio durante años. Aunque en sus tres versiones de *Ravensbrück,* Germaine Tillion mencionó y estudió las Disponibles, sólo cuando llegó a ser una figura política y académica asumió la existencia de la Opereta: había temido que su difusión pusiera en duda las prácticas de aniquilación en los campos (Reid, 2007,147). Por su parte, las ex presas rioplatenses tampoco quisieron mostrar los aspectos lúdicos de la prisión. Una de ellas relató a Bruzzoni «nunca me reí tanto en mi vida», pero le pidió que lo mantuviera como testimonio anónimo (Bruzzoni, 2015, 83).

Dichos recuerdos podrían ser cuestionados por otras compañeras, temiendo ser connotadas como frívolas o banales; esos recuerdos permitirían que el dolor perdiera su centralidad testimonial y de denuncia. La represión podría aparecer con sesgos de permisividad y desvalorizar la resistencia cotidiana. Por mucho tiempo el humor y la diversión formaría parte de «lo que no se habla» acerca de los campos y las cárceles.

El presente texto constituye un primer intento de recoger aspectos no muy conocidos de las prácticas culturales carcelarias con referencia al humor y la risa. Pretendo continuar este camino para contribuir a alumbrar la vida cotidiana en las prisiones femeninas y sus creaciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Abal Medina, Paula (2007). *Notas sobre la noción de resistencia en Michel De Certeau*. Buenos Aires: Kairós. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2509373.

Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Barcelona: Editorial Pre-Textos.

Anaut, Marie (2017). *Humor, entre la risa y las lágrimas. Traumas y resiliencia*. Barcelona: Gedisa.

Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Bruzzoni, Lucía (2015). *Teatro, clandestinidad y resistencia en el Penal de Punta de Rieles*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, udelar.

De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Delbo, Charlotte (2004). *Auschwitz y después II. Un conocimiento inútil*. Madrid: Ediciones Turpial (original francés de 1970).

Despoix, Philippe (2017). ¿Orphée a Ravensbrück? Une revue de composition oral: memoire phonographique e parodie, en *Le Genre humaine,* vol. 2, nº. 59, p. 122.

Dray-Bensoussan, Renée (2015). Créativités féminines dans les camps de concentration, en Jacques Guilhaumou, Karine Lambert, Anne Montenach (dir.). *Genre Révolution Transgression*, Aix-en-Provence: PUP, pp. 169-180.

Escheban, Insa (2011). Soil, Ashes, Commemoration: Processes of Sacralization at the Former Ravensbrück Concentration Camp, en *History and Memory*, nº 1, vol 23, pp. 131-156.

Ferrándiz, C., Prieto, M. D., Ballester, P. y Bermejo, M.R. (2004). Validez y fiabilidad de los instrumentos de evaluación de las inteligencias múltiples en los primeros niveles instruccionales. *Psicothema*, 16 (1), 7-13.

Franco, Marina (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Helm, Sara (2014). Capítulo The White Bus, en *Ravensbrück, Life and Death in Hitler's Concentration Camp*. New York: Penguin Random House *(e-book)*.

Lacoste-Dujardin, Camille (2005). Une ethnologue à Ravensbrück ou l'apport de la méthode dans le premier Ravensbrück de Germaine Tillion (1946). *Histoire@Politique* 2008/2 (nº 5), p. 6.

Lauterwein, Andrea, Strauss-Hiva, Colette (coord.) (2009). *Rire, Memoire, Shoah*. Paris-Tel Aviv: Editions de l'éclat.

Marchesi, Aldo (2019). *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas de los sesenta a la caída del Muro*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Miras Boronat, Nuria Sara (2013). Testigos que desaparecen en la noche y se desvanecen en la niebla: Resnais y la memoria del Holocausto, en sesión no numerada: *Revista de letras y ficción audiovisual,* nº 3: 226-246. Madrid: Universidad Complutense.

Molinero, Carlos y **Vila**, Pablo (2014). A Brief History of the Militant Song Movement in Argentina, en Vila, Pablo (editor), *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentine*, Lanham: Lexington Books.

Montealegre Iturra, Jorge (2018). *Derecho a fuga. Una extraña felicidad compartida*. Santiago de Chile: Asterión.

Neumaler, Christopher (2006). *T*he Escalation of German Reprisal Policy in Occupied France 1941-1942, en *Journal of Contemporary History*, Vol. 41(1), pp. 113-131.

Pertot, W, (2006). La historia detrás de los legajos. La Secretaría de Derechos Humanos bonaerense entregó los documentos a ex presas de Olmos. El relato de Graciela Ortiz detenida con su beba. Cristina Rodríguez y los registros de la tortura, en *Página 12,* 26 de diciembre.

Quesney, Cécile (2016). Le Verfügbar aux Enfers. Études et mises en scène contemporaines, *Revue musicale OICRM*, Vol. 3, nº 2. https://revuemusicaleoicrm.org/wp-content/uploads/2016/05/RMO_vol.3.2_Quesney.pdf

Reid, Donald (2007). Available in Hell, Germaine Tillion´s Operetta of Resistance

at Ravensbrück, en *French Politics, Culture & Society*, vol 25, nº 2.

Reid, Donald (2007). *Germaine Tillion, Lucie Aubrac, and the politics of memories of the French Resistance*. Cambridge: Scholars Publishing.

Rousset, David (2018). *El universo concentracionario*. Barcelona: Anthropos.

Rico, Álvaro (coord.) (2007), Participación uruguaya en la coordinación represiva regional: «Operación Condor», en *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado. Tomo 1, Las violaciones al derecho a la vida. Asesinados Políticos, Detenidos Desaparecidos*. Montevideo: FHCE/CSIC, UDELAR.

Rousso, Henry (1994). *The Vichy Sindrome. History and Memory in France since 1944*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Rubin Suleiman, Susan (2006). *Crisis of memory and the Second World War*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Ruiz, Marisa y **Sanseviero**, Rafael (2012). *Las Rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Fin de Siglo.

Sánchez, Gonzalo G. (2008). Tiempo de Memoria, Tiempo de Victimas, en *Análisis Político*, vol. 21, nº 63.

Schilling, Flavia (1980). *Querida libertade*. San Pablo: GED.

Schilling, Flavia (1978). *Querida familia*. Porto Alegre: Editora CooJornal.

Taddey, Graciela (2001). El Movimiento "Hi", en *Memoria para armar-uno*, Montevideo: Senda.

Taller de Género y Memoria de ex presas políticas (2001). *Memoria para armar-uno: selección de testimonios*. Montevideo: Senda.

_____ (2002). *Memoria para armar-dos: ¿quién se portó mal?, selección de testimonios*. Montevideo: Senda.

_____ (2003). *Memoria para armar-tres, selección de testimonios*. Montevideo: Senda.

Tillion, Germaine (2005). *Une operette a Ravensbrück*. Éditions de la Martinière, París.

Todorov, Tzvetan (2016). *Insumisos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Trigo, Abril (2014). Modern Foundations of Uruguayan Popular Musics, en Vila, Pablo (editor), *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentine*, Lanham: Lexington Books.

Velasco, Fabiola (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Nota sobre su origen y definición, en *Pasado y Presente, Revista de Historia*, Año 16, nº 23, pp. 139-153.

Vila, Pablo (editor) (2014). *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentine,* Lanham: Lexington Books.

Zolov, Eric (2018). Los 60 fueron globales. *Revista Lento*, 5 de mayo.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- http://www.redeco.com.ar/nacional/ddhh/26085-la-brigada-en-el-tercer-gobierno-peronista.2019
- https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2008-2-page-6.htm#
- 2018, Qué fue y cómo funcionó la tenebrosa Brigada de San Justo? https://www.

izquierdadiario.es/Que-fue-y-como-funciono-la-tenebrosa-Brigada-de-San-Justo.

- https://www.cancioneros.com/nc/1451/0/tio-caiman-carlos-francisco-chang-marin
- http://vidachangma.blogspot.com/
- https://milrecuerdosdelpasado.wordpress.com/2013/12/16/duerme-duerme-negrito/
- Alfredo Alzugarat, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/alzugarat/memoria_para_armar.htm (visitado el 20/04/2020).
- Blixen, Samuel, Patiño, Nilo (2018). Un modelo de guerra sucia: El rol operativo del OCOA en la represión. https://sitiosdememoria.uy/recurso/139
- Bromberger, Christian (2016). La Méthode de Germaine Tillion. https://www.academia.edu/21635366/La_m%C3%A9thode_de_Germaine_Tillion
- Fried Amilivia, Gabriela, Lessa Francesca, Michelini, Felipe (2015) « Uruguay, El Condor en la bruma» Disponible en https://www.academia.edu/19369327/Uruguay_El_C%C3%B3ndor_en_la_bruma, A 40 años del cóndor. De las coordinaciones represivas a la construcción de las políticas públicas regionales en derechos humanos. Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del Mercosur.
- Patiño Nilo, Blixen, Samuel, Costabel, Luciano, (2018). Una máquina (casi) perfecta. El SID como usina de inteligencia y soporte de la represión durante dictadura militar. https://www.gub.uy/institucion-nacional-derechos-humanos-uruguay/sites/institucion-nacional-derechos-humanos-uruguay/files/documentos/publicaciones/SID%20Una%20m%C3%A1quina%20%28casi%29%20perfecta.pdf.

Hacia una idea de cine popular
Producción, representaciones y circulación

7

Federico Pritsch

Introducción

El cine es una expresión cultural con un particular potencial masivo. Se trata de un medio de comunicación generador de sentidos e imaginarios sociales (Morin, 1980; Imbert, 2015), espacio de lucha simbólica donde se disputan en su discurso las concepciones del mundo, las narraciones de la historia y —a partir de ellas— la posibilidad de transformarla.

Mientras se escriben estas líneas, EEUU vive una ola de protestas contra el racismo liderada por el movimiento *Black Lives Matter* tras el asesinato de un hombre negro en manos de la policía. En diferentes ciudades se han llevado adelante ataques por parte de manifestantes contra estatuas de figuras históricas que se identifican hoy como promotores del racismo y la esclavitud,[87] y este revisionismo histórico ha alcanzado rápidamente al cine y sus representaciones. Tras una columna escrita en *Los Angeles Times* por John Ridley (guionista de *12 años de esclavitud* / Steve McQueen, 2013), la plataforma de cine por streaming HBO MAX decidió retirar de su catálogo *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939). En su comunicado, HBO fundamentó la decisión señalando que el filme «reproduce prejuicios étnicos y raciales que han sido comunes en la sociedad estadounidense» y que entiende inadecuado mantenerlo en su catálogo sin una explicación del contexto histórico en que se construyeron sus representaciones.[88] Cinco días más tarde, la película regresó al catálogo junto a un video introductorio de una profesora que explica el contexto histórico de la trama.[89]

Los filmes —en tanto obras culturales— implican una mirada histórica y están en constante tensión con las significaciones e imaginarios sociales

87 *Portal 180*, 12/6/20

88 *El Observador,* 10/6/2020.

89 *Agencia EFE*, 25/6/20

en disputa. La revisión de algunas representaciones de obras clásicas desde un presente histórico revela cómo han cambiado ciertos sentidos sociales hegemónicos.

Si repasamos la historia del cine desde sus orígenes, no es difícil observar que los sectores populares han sido mayormente representados a partir de la mirada de sujetos ubicados en otra posición: cadenas productoras con objetivos comerciales; directores que —aunque con varias excepciones— han tendido a ubicarse socialmente dentro de sectores privilegiados, al menos con acceso a formación y medios para poder desarrollar una producción compleja y costosa.

Sin embargo, no hay que desconocer que también han existido diferentes movimientos cinematográficos y experiencias particulares que han cuestionado las formas dominantes de representación. Con diferentes recursos apostaron a integrar sus perspectivas, a colocar las miradas populares en la construcción del discurso cinematográfico.

En este ensayo propongo pensar la noción de *cine popular* a partir de tres instancias fundamentales: por un lado, la *producción*, teniendo en cuenta a los sujetos responsables de la creación y los procesos mediante los cuales se construyó la obra; por otro, las *representaciones* que emergen del filme, sus puntos de vista, recursos narrativos y estéticos; y finalmente, la instancia de *circulación*, el encuentro con el público y su apropiación.

Cabe aclarar que estas reflexiones surgen de una investigación[90] que se enfocó particularmente en las dos primeras instancias, a partir de una selección de filmes de Uruguay y Argentina de la primera década y media del siglo XXI. Pero pretendo poner sobre la mesa algunos elementos sobre su circulación, que aunque ameritan futuras investigaciones más específicas, interesan en un sentido teórico e indagatorio para apuntar a una mirada más amplia e integral sobre el tema.

En este texto rescato algunas discusiones teóricas y antecedentes sobre el problema de la representación de los sectores populares/subalternos en el cine, y desarrollo diferentes modos de representación a partir de los filmes analizados en la mencionada investigación. Esta incluyó a diez películas que recorren diferentes tendencias del período 2000-2015 que han intentado —con sus particularidades— construir modos de representación empáticos

90 *Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*. Obtuvo el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC / UdelaR) en su línea «Iniciación a la Investigación». Fue presentada como tesis para la obtención del título de Magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHCE / UdelaR).

con las perspectivas populares, tales como el Nuevo Cine Argentino, el cine documental militante, experiencias de cine comunitario y el emergente cine villero, así como documentales de autor y filmes que han apostado al cine de género como estrategia de acercamiento a un público popular. Se toman en cuenta el lugar de enunciación y el punto de vista desde el que se construyen las representaciones, los diferentes recursos narrativos y estéticos en relación a los sujetos subalternos representados, y se amplía el análisis de la obra con información sobre el contexto de producción, a partir de notas de prensa y entrevistas a los directores.

Se considera el trabajo de Carlos Bosch sobre el *cine villero* en Argentina (2016) para pensar la relación del enunciador con los sujetos subalternos representados, y diferentes antecedentes sobre la mirada del filme en relación a los sujetos subalternos en oposición a los «otros» dominantes (Triquell y Savoini, 2013; Duno-Gottberg y Hylton, 2008; Didi-Huberman, 2014). También recupero la noción de *transculturación narrativa* propuesta por Ángel Rama (1982), que si bien se centró en el estudio de la producción literaria, traslado al cine para pensar el rol del realizador como posible agente de contacto, compilador, mediador entre la cultura que producen los sectores populares y la obra artística.

Por otra parte, propongo una indagación sobre la circulación de estos filmes y una reflexión sobre el tipo de vínculo que estas obras han generado con los sectores populares en tanto público, entendiendo la etapa de recepción como una segunda instancia de producción de la obra, donde se (re)significan y (re)apropian sus sentidos. Si bien —como he señalado— este es un aspecto que amerita a futuro un mayor desarrollo empírico desde una perspectiva de estudios de la recepción, en este caso tomo diferentes datos que nos acercan indicios sobre este vínculo, tales como información sobre taquilla y circuitos de exhibición (en salas y otros medios), algunos estudios sobre consumo cinematográfico, reflexiones de los propios directores sobre esta dimensión y comentarios del público en portales de carteleras cinematográficas.

¿Cómo aproximarnos a una noción de *cine popular*? ¿Alcanza con que la obra logre refractar perspectivas populares? ¿Implica la presencia de sujetos populares como creadores de la obra? ¿Se puede definir únicamente por su llegada y apropiación entre los sectores populares? ¿Por qué tantas películas que en su construcción han tenido una especial preocupación por generar representaciones en sintonía con perspectivas populares, no han conectado con un público popular? ¿Por qué, sin embargo, el cine hegemónico *mainstream* logra un interés mayor entre los sectores populares?

En la introducción a uno de sus cuadernos, Antonio Gramsci (1974) se preguntaba cómo definir las canciones populares, y se detenía en tres posibles condiciones: 1) aquellas realizadas *por* y *para* el pueblo; 2) realizadas *para* el pueblo pero no *por* el pueblo; y 3) ni realizadas *por* ni *para* el pueblo, pero apropiadas por este por sentirlas en línea con su manera de pensar y sentir. Gramsci se inclinaba por esta tercera condición, poniendo así el foco en el proceso de apropiación de las canciones —y proyectando con este ejemplo a otras esferas de la cultura— más allá de sus condiciones de producción.

Propongo en este trabajo acercarnos a la noción de *cine popular* contemplando tanto las formas de producción de las obras cinematográficas y sus discursos emergentes, como las relaciones de dichas obras con los sectores populares como público.

El circuito cinematográfico: de la creación a las pantallas

En Uruguay son pocas las películas que superan los 20.000 espectadores en taquilla, y mientras hubo en la década del 2010 un aumento importante de la cantidad de estrenos por año, la mayoría apenas superó unos pocos miles de espectadores. Los datos sobre consumo cultural que se desprenden de diversas investigaciones (Achugar *et al*., 2002; Dominzain *et al*, 2009) señalan que la asistencia al cine aumenta con el nivel educativo, el nivel socioeconómico y la residencia geográfica en la capital.

De las mencionadas investigaciones se desprende que la televisión sigue siendo el medio donde más se mira cine uruguayo. A ello se le suman las exhibiciones de cine itinerante, el acceso a DVD (sea a través de videoclubes —hoy en vía de extinción— o de copias ilegales) e internet (si bien no es tan fácil encontrar películas uruguayas en relación al cine de EEUU y Europa).

Radakovich (2014) considera que el problema del encuentro con el público está relacionado a un gusto más vinculado a los géneros del cine hollywoodense en detrimento de un cine de autor apartado de géneros identificables, que es lo que predomina en las producciones nacionales. En un estudio realizado en torno a los foros de comentarios en un portal web dedicado al cine, retoma la categorización de Cristophe Gauthier, quien identifica una *cinefilia masiva*, vinculada al hiperconsumo audiovisual de la oferta televisiva y de estrenos mundiales de producciones hollywoodenses, y una *cinefilia intelectual*, que incluye a espectadores más bien especializados

que admiran el cine *independiente* o *de autor* como una forma de diferenciación cultural en la sociedad (Gauthier, 1999 en Radakovich, 2015). Siguiendo esta línea, la autora propone una categorización según dos tipos de espectadores identificables y diferenciables en estos foros: los *cinéfilos eruditos* y los *cinéfilos amateurs*. Los primeros se caracterizan por valorar más las cuestiones estéticas y técnicas, con apreciaciones conceptuales teóricas; mientras que los segundos valoran más bien el vínculo de las películas con elementos de la identidad nacional y tienden al uso de calificaciones más valorativas (excelente, buena, mala, bajón, lenta). Sostiene que estos dos tipos de espectadores se vinculan respectivamente a *visiones intelectuales* y *populares-masivas* sobre el cine uruguayo.

Comprender la compleja relación de las obras con sus públicos implica pensar sobre las sensibilidades, usos, sueños y deseos que conectan, pero también comprender las lógicas mercantiles detrás del cine como industria cultural, y en particular del funcionamiento del circuito de exhibición en ese sentido.

En los últimos años han salido al debate público posiciones divergentes sobre el problema de la desconexión del cine nacional con el público. Por un lado, el sector de los productores cinematográficos (representado por ASOPROD) ha criticado la falta de políticas públicas proteccionistas que no brindan garantías al cine uruguayo para poder competir con los grandes éxitos de taquilla norteamericanos, quienes por su primacía y presencia sostenida terminarían moldeando el gusto cinematográfico en la sociedad. Por otro lado, los distribuidores y exhibidores argumentan que la oferta de sus carteleras es variada y cuestionan la viabilidad comercial de otorgar una mayor presencia a las películas nacionales (Rey & Soria, 2015).

En Uruguay, las principales distribuidoras de cine (Movie Center, RBS—Grupo Cine—, Life Cinema y Dispel) son representantes de las *majors* hollywoodenses (Fox, Sony, Warner, Disney, Paramount y Universal).

Francisco Magnou, productor de varios filmes, salió al cruce de este debate cuando *Clever* (Federico Borgia & Guillermo Madeiro, 2015) a pesar de una gran concurrencia de público en sus primeras semanas de exhibición, fue menguada por Grupo Cine a horarios marginales, llevando a su productor a retirar la película en medida de protesta. En entrevista con *La diaria*, Magnou afirmaba que el hecho de que las empresas exhibidoras sean a su vez distribuidoras de las *majors*, implica que al acordar la exhibición de un filme en salas comerciales, los realizadores uruguayos terminan compitiendo contra sus propios socios y que «los intereses de las

salas generalmente se corresponden con el cuidado de sus películas».[91] En aquel momento, la repentina quita de funciones de *Clever* coincidió con el estreno por parte de Grupo Cine de *Capitán América: Civil War* (Joe y Antonhy Russo, 2016).

Magnou sintetiza:

> «los exhibidores son distribuidores, y ahí existe un oligopolio de tres empresas que son las que tienen todas las salas importantes del país. Que, además, están asociadas con los grandes estudios, y son las distribuidoras de esos estudios en Uruguay», de modo que «no sólo el productor uruguayo compite con Hollywood, sino que además se suma lo ridículo, cuando te dicen "vos vendiste 40 entradas y *Capitán América* 200, ya que a *Capitán América* la pasaron cinco veces y a *Clever*, una", así que la relación no es proporcional a cuántas personas fueron por función». (*La diaria*, 11/5/16)

Mientras que la ASOPROD pugna por políticas públicas que intervengan para evitar una libre regulación del mercado que no protege al cine nacional ni le permite competir en igualdad de condiciones con el cine *mainstream* hollywoodense, las empresas exhibidoras consideran que los productores también deben hacer autocrítica: «a veces el productor nacional cree que está buenísima la película que hizo pero no es para exhibirla en las salas comerciales sino en los circuitos alternativos» (directora de Life en Rey & Soria, 2015).

El debate continúa como el decanato del huevo y la gallina: ¿el público se inclina más a ver cine estadounidense porque moldeó su gusto a partir de su mayor presencia? ¿un incremento de las «ventanas» del cine uruguayo permitiría a largo plazo que la sociedad moldeara sus gustos hacia este?

En su ensayo «Concepto de "nacional-popular"», Gramsci (1974) analiza la falta de identidad de concepción del mundo entre "escritores" y "pueblo" y concluye que los sentimientos populares no son vividos por los escritores. Los contrapone a algunos ejemplos de la literatura popular francesa, como Alexandre Dumas, de los que destaca su capacidad para escribir en "clave popular". Llevando esta discusión al cine y vinculando a los mencionados debates entre productores y exhibidores, cabe preguntarse respecto al escaso público de las películas nacionales: ¿puede ser que haya una desconexión entre la cosmovisión de los cineastas y el pueblo? ¿Por qué Hollywood es tan popular respecto a su público? ¿Tiene que ver con la propia construcción

91 *La diaria*, 11/5/16.

hegemónica de la industria cultural? Parafraseando a Gramsci sobre la literatura nacional en Italia, podríamos preguntarnos: ¿de quién es la culpa de que el cine nacional «artístico» no sea popular en el Río de la Plata? ¿Del público que no va al cine? ¿De la crítica que no sabe presentar y exaltar ante el público los valores cinematográficos? ¿De las salas cinematográficas que en lugar de dar horarios y salas privilegiadas al cine nacional, priorizan la industria hollywoodense? ¿Es verdad que en el Río de la Plata no se va al cine?

En Argentina, obviamente estamos ante otra escala de público (correlativa con la propia «dimensión país») pero persisten similares dificultades de imponerse ante la oferta de un cine hegemónico hollywoodense, y las películas independientes (de financiación primordialmente estatal a través de los fondos del INCAA y otros fondos de apoyo internacionales) cuentan con una taquilla marginal. Ninguna de las películas exponentes del Nuevo Cine Argentino (NCA)[92], figuran entre las 25 con más entradas vendidas en toda la década del 2000.[93]

Sin embargo, el cine nacional también puede llegar a ser taquillero, aunque salvo algunas excepciones, esto ha sucedido con películas concebidas con una impronta comercial, promovidas desde grandes productoras vinculadas a la TV y conglomerados de medios, y siguiendo ciertas fórmulas muy emparentadas al cine hegemónico hollywoodense. Cinco de las diez películas más taquilleras de los 2000 fueron producidas por Argentina Sono Films, la rama de producción cinematográfica creada por el canal privado Telefé. Los otros cinco filmes de ese top 10 fueron producidas por Artear, concesionaria de Canal 13, perteneciente al Grupo Clarín —conglomerado de medios más importante de Argentina—, en conjunto con Patagonik (productora fundada en 1996 por Clarín y Disney/Buena Vista International) y más adelante con Pol-Ka (Roque González en Getino, 2016).

Claro que estos tipos de filmes no han sido los únicos en obtener una repercusión masiva de asistencia de público. De hecho la película argentina más taquillera de la historia es *Relatos salvaje*s (Damián Szifrón, 2014), un filme que antes de su estreno comercial supo pasar por el Festival de Cannes

92 Tendencia cinematográfica surgida a mediados de los 90 y logra en los 2000 su máxima visibilidad, con un lenguaje rupturista respecto al cine costumbrista de la época. Ha sido caracterizado por un nuevo realismo, mayor presencia en las calles afectadas por la crisis socio económica de la época, propuestas austeras, historias mínimas, la participación de actores «naturales» y los mundos marginales como tópica a la que tienden buena parte de sus películas. (Véase Aguilar, 2006 o Andermann, 2015).

93 Datos extraídos del portal Cines Argentinos (cinesargentinos.com.ar).

y recibir el elogio de la crítica especializada. Con sus 3.937.000 espectadores en salas, duplicó ese año la taquilla de un «tanque» hollywoodense para todo público como *Frozen* (Chris Buck y Jennifer Lee, 2014) y es una cifra que supera incluso la concurrencia en salas que tuvo en 2019 *Avengers: End Game* (Anthony y Joe Russo, 2019) uno de los filmes más taquilleros de todos los tiempos a nivel global. Al igual que con *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), *Elefante blanco* y *El Clan* (Pablo Trapero, 2012 y 2015), que obtuvieron una importante asistencia en salas, podemos estar ante lo que Lipovetsky y Serroy proponen como «cine de autor con gran capacidad comercial» (Lipovetsky y Serroy, 2009, p.72).

Pero en este punto, cabe preguntarse: ¿una taquilla masiva asegura que el filme pueda considerarse popular? Esto nos lleva al debate conceptual entre las «culturas populares» y la «cultura de masas».

Respecto a este vínculo, Stuart Hall (1984) advierte que el adjetivo *popular* puede llegar a tener un significado asociado a lo masivo, lo que muchas veces termina derivando en una definición «de mercado» del término, definición que ha ido de la mano con las visiones sobre la manipulación de la cultura del pueblo. Para Jesús Martín-Barbero (1987), si bien la relación entre las culturas populares y los medios masivos de comunicación es asimétrica, también genera nuevas producciones a partir de las mediaciones que se dan entre los productos y la recepción. Considera a los medios de comunicación como mediaciones, al igual que otras instituciones como la escuela o la familia.

Las culturas populares no pueden definirse por sus características propias, sino por oposición a la cultura dominante. Hall advierte que por su complejidad y heterogeneidad, es imposible definir al pueblo *por lo que hace* en una sola categoría y por eso el principio estructurador de lo popular son «las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la "periferia"» (Hall, 1984). Por su parte Néstor García-Canclini (1981) advierte que las culturas populares no son solamente «la creación espontánea del pueblo», su sabiduría, sino también el resultado de la «absorción de las ideologías dominantes y las contradicciones de las propias clases oprimidas» (p. 15).

Para Ticio Escobar (1986), la cultura subalterna se diferencia de la cultura de masas en que, mientras esta última está impulsada por la industria cultural trasnacional, la subalterna se define en parte por su posición respecto a las culturas dominantes (p. 103). La comunicación de masas apuesta a la llegada a amplios sectores de la sociedad por un interés económico, y

para ello intenta acercarse al gusto y sensibilidad de los sectores populares. Escobar sostiene que lo popular se define por una doble consideración: la de su posición de subordinación por un lado, pero también por una autoconciencia de identidad colectiva, «desde el reconocimiento que cada sector particular tiene de sí y que el resto de la colectividad en la que se inserta tiene de él» (p. 124). La cultura popular implica un «conjunto de prácticas de un grupo subalterno que se reconoce como comunidad particular y produce sus propios símbolos o hace suyos símbolos ajenos de acuerdo a sus necesidades colectivas», de modo que «constituyen propuestas alternativas a las de la cultura dominante, nieguen, incorporen, resistan o asimilen elementos suyos» (p. 126).

Está muy extendida la idea de que el cine es una expresión cultural masiva y popular. Pero de acuerdo a los datos sobre consumo cinematográfico (Achugar *et al*., 2002; Dominzain *et al*, 2009), su carácter popular debería acotarse bastante si lo consideramos restringido a las salas cinematográficas, más aún si nos centramos en el cine nacional, y todavía más si se trata de filmes nacionales alejados de los parámetros convencionales del cine hegemónico basado en el modelo hollywoodense de las *majors*, marcado por su sistema de estrellas, *estructuras narrativas arquetípicas*, apelación a los géneros cinematográficos como modelos identificables, así como por ciertos estándares de fotografía y banda sonora. Los filmes que se apartan fuertemente de este modelo tendrán mayores dificultades de llegar a los sectores populares.

Paradójicamente, muchos de los filmes que se han preocupado por construir representaciones de lo popular contra un modelo hegemónico que los sitúa o bien con una falta de protagonismo que los invisibiliza, o bien con una sobre-exposición marcada por la espectacularidad (Didi-Huberman, 2014), apostando a relatos y puntos de vista que recogen y ponen sobre la mesa perspectivas populares, terminan encontrándose más con una *cinefilia intelectual* (a decir de Gauthier) que con los sectores populares a los que pertenecen sus protagonistas y sus tramas.

Misión imposible

Estrellas (Federico León y Marcos Martínez, 2007) es un documental argentino centrado en la figura de Julio Arrieta, habitante de la Villa 31, director de un grupo de teatro comunitario e intermediario entre la villa y productoras de cine y televisión para facilitar la presencia de figurantes y

extras naturales «con portación de cara», según sus propias palabras. Además, el filme sigue el proceso de rodaje de una película de ciencia ficción en la villa,[94] protagonizada por el propio Arrieta (y basada en un cuento suyo) y apuesta a algunas secuencias ficcionalizadas como recurso estilístico y performativo (Aisemberg, 2016). Bosch (2017) la ha considerado como un posible exponente del *cine villero*, otros la entienden como parte del NCA por compartir algunas de sus características (Aguilar, 2006, 2015).

La película está contada siempre desde la perspectiva de Julio. Si bien el equipo realizador es externo a la Villa, el protagonismo de Julio es construido en base a su discurso, sus proyectos y acciones. El protagonista reflexiona sobre el problema de la representación de la marginalidad en el cine y la TV en Argentina, aunque la mirada de los autores se hace notoria por el cuidadoso trabajo de montaje y por la inclusión de escenas ficcionadas que, respetuosas con el punto de vista de Julio, le dan a su historia particular una trascendencia reflexiva mayor. El montaje apunta en varios momentos a generar contrapuntos entre el mundo hegemónico y la cultura villera subalterna, eje que aparece como conflicto central. La película es una reflexión sobre el encuentro de esas dos culturas y cómo una ve y necesita a la otra.

En el filme se alternan entrevistas a Julio con su presencia en programas de TV junto a su Grupo de Teatro o recibiendo un premio Martín Fierro en nombre de Adrián Caetano (galardonado por la serie *Tumberos*), ensayos, reuniones, preparativos y rodaje de *El Nexo*, fragmentos de producciones en las que participaron (proyectadas en el Festival CineVilla, que organiza Julio para acercar al barrio a la producciones allí realizadas), y diferentes escenas ficcionalizadas. De hecho a lo largo de la película muchas secuencias están en una zona ambigua entre la ficción y el documental, decisión que los directores han señalado como intencional (Arribas, 2006). Entre ellas se destaca la construcción en tiempo real de un rancho de chapas para escenografía, una sesión de fotos de «estilo publicitario» en las que Julio y su grupo van a una agencia o el debate en la cantina de la Asociación Argentina de Actores entre un representante del gremio y Adrián Caetano sobre las ventajas y problemas de trabajar con actores no profesionales.

El tratamiento estilístico y narrativo de la película es coherente con el discurso que allí se propone. Mientras escuchamos la visión de Julio sobre la representación de las villas en el cine hegemónico, la propia película propone un relato que desafía dicha modalidad de representación: se centra en los

94 *El Nexo* (Sebastián Antico, 2005).

aspectos positivos y humanizantes de un territorio que carga con los estereotipos más negativos de la delincuencia, prostitución, drogas, marginación cultural, etcétera. Sin negar la existencia de dichos aspectos, el centro es el Grupo de Teatro surgido desde la propia villa. Lo hace desde el humanismo de sus personajes, y con recursos que apuestan a la comicidad cómplice y respetuosa, y a la construcción de secuencias de ficción coherentes con la idea de trascender el tratamiento de aquellas cuyo centro está en la miseria que afrontan sus protagonistas.

Es notoria la complicidad entre el equipo realizador y los protagonistas. Tal como resalta uno de sus directores, Marcos Martínez:

> «Arrancamos a filmar *El Nexo* y en ese rodaje fue apareciendo nuestra película, en el diálogo con Julio y lo que veíamos. Tomábamos notas, después escribíamos, volvíamos y le comentábamos esas ideas a Julio. La película se construyó con trabajo de mesa de nosotros dos (León y Martínez) y con lo que nos sugerían la villa, Julio, su familia, estar ahí quince horas durante dos años; encontró su forma mientras la estábamos haciendo. No había un guión preestablecido ni sabíamos adónde queríamos llegar». (Marcos Martínez en *Página 12*, 9/12/07).

Martínez señala que quisieron evitar una mirada «romántica» sobre el proyecto artístico de Julio y entendieron que la apuesta por el humor era fundamental.

Los directores de alguna manera cumplen un rol de mediadores en el que generan una obra que incluye a Julio Arrieta como un constructor relevante en su punto de vista. Si bien el corte final pertenece al equipo realizador, hay un tratamiento que da lugar a que Julio se presente como el principal enunciador de la obra, más allá de que también aparecen los intereses más reflexivos y universalistas de los directores. Hay una intencionalidad expresa de participación de Arrieta, quien motoriza la enunciación del filme a través de sus palabras y acciones, a partir de las cuales se estructura el discurso. Se logra así un tipo de representación en la que el protagonista villero tiene una fuerte incidencia sobre la perspectiva a nivel del discurso.

Sin embargo, el propio filme no ha logrado llegar a la villa a nivel de su circulación, que gozó de un importante éxito a nivel de festivales, pero no ha podido traducir los elogios de la crítica en una amplia asistencia a las salas de cine ni a un particular interés popular por su novedosa propuesta de representación. Una secuencia del propio filme resulta muy ilustrativa acerca de esta paradoja: Arrieta organiza el Festival Cine Villa, con el objetivo de mostrar las producciones filmadas en la villa o con actuaciones y

figuraciones de sus habitantes. Cuenta Julio que a pesar del éxito que resultó para ellos esta visibilidad participando de producciones como *Tumberos* o videoclips de bandas como Los Fabulosos Cadillacs o Intoxicados, la única forma que han encontrado para lograr una convocatoria en la villa fue anunciando que proyectarían *Misión Imposible 3*, y se aprovecharía esa concentración para mostrar —en la antesala— las producciones locales.

Mirada popular, público intelectual

Con similar impronta podemos entender a la uruguaya *El Casamiento* (Aldo Garay, 2011), un documental que nos acerca a la historia de amor y compañerismo de Julia e Ignacio, una pareja al margen de la sociedad, viejos, pobres, con diversos problemas de salud y la condición trans de Julia como trasfondo.

La película comienza con un teléfono dentro de la casa de Aldo Garay, al que nos vamos acercando en *travelling* mientras oímos la voz del director:

> «En 1995 conocí a Julia e Ignacio. Sin guión, motivado por la potencia de los personajes, rodé durante un año y medio, cuatro horas de entrevistas y situaciones cotidianas». Con ese material realizó *Mi gringa, retrato inconcluso* (Garay, 1996). «La falta de recursos y el surgimiento de otros proyectos le pusieron pausa

Aldo Garay en el rodaje de *El casamiento*.

> al retrato, aunque no dejé de estar en permanente contacto con ellos». Suena la contestadora del teléfono y oímos a Julia: «Hola Aldo. Nos vamos a casar con el viejo. ¿Te animás a hacer de padrino?».

Este comienzo en primera persona desde el realizador transparenta el proceso de filmación, el detrás de campo en el que queda claro que se trata de un documental y al mismo tiempo de una construcción, donde hay un autor que es quien realiza este retrato. Se demuestra a su vez un vínculo muy fuerte de confianza como punto de partida desde el cual se construye el documental (en este sentido se diferencia de *Aparte* que comienza con una cámara gran angular llegando como intrusa a un escenario retratado con cierta extrañeza y donde se invisibiliza al director en la escena).

El tratamiento de la película deja entrever el fuerte y afectivo vínculo entre cineasta y sujetos, y permite un retrato de los personajes respetuoso y en alguna medida colaborativo. Garay se sale de un posible lugar que pretenda utilizar la historia particular como una herramienta para generar un discurso político *desde el autor* y construye un punto de vista que respeta la perspectiva *de los propios sujetos*, se adentra en su cotidianidad y deja que ellos se autorrepresenten, sin dejar de tener control sobre la obra.

Se aprecia en *El Casamiento* la intervención de Garay tanto en la producción de las situaciones como en momentos de interacción con los protagonistas, aunque evita las entrevistas directas; prefiere que la palabra esté inserta en una acción, además de mostrar acciones sin que medien palabras, buscar los gestos, los detalles. La cámara —por momentos en modo más bien observacional— deja que la pareja interactúe, pero por otros —más tendiente a un modo participativo— está presente el director, como cuando hablan a la cámara y le muestran documentos viejos y fotografías. En todo momento sentimos la presencia de Garay como uno más en la escena aunque no lo veamos.

La posición en que se encuentra Garay es al mismo tiempo de otredad y de extrema confianza. Sin desconocer su poder en la construcción de la enunciación, como mediador entre la realidad y la obra, Garay propone un cine donde se pueda negociar con los sujetos representados, contar con su complicidad y mostrar sus contradicciones tanto como las del propio director.

> «Trato de que sea algo lo más horizontal posible, o sea, de estar al lado; no hacer una película "de", sino "con", aunque sé que tampoco es así porque la terminás cocinando vos y cortás vos. Pero también mostrar hasta tus propias debilidades

> como director. A mí me gusta que los discursos reflejen cierta imperfección de todo: de la vida, de lo que es hacer una película documental, de las contradicciones que tiene el retratado pero también del retratista (…) Evidentemente si sos el que dirige tenés más control, tenés más poder; porque sos el que editás, el que eliminás. Pero sabiendo eso tratamos de negociar un poco más con eso…» (Garay en entrevista propia, 2018).

Pero al igual que con *Estrellas*, a nivel de público *El Casamiento* transitó por algunos festivales cinematográficos con una buena recepción de la crítica especializada y se estrenó comercialmente en pocas salas y durante algunas semanas, siendo un filme que se vincula naturalmente a una cinefilia intelectual[95]. Garay es reflexivo acerca de la contradicción entre construir una mirada popular en una obra que luego no parece tener un interés popular a nivel del público.

> «Yo hago una cosa con gente popular, con gente muy de pueblo; sin embargo estoy seguro de que no son documentales que mire el pueblo. Les puedo parecer hasta lejano (…) no son populares, son películas marginales; incluso teniendo mucha empatía con sus protagonistas y que esos protagonistas son parte de un montón de gente que no los mira. Entonces hay como esa cosa del cine hecho con materia popular que no es visto por la gente popular, que es visto por la clase que produce y consume determinado tipo de cine» (Garay en entrevista propia, 2018).

¿Debilidad del cine documental? Es posible sostener que el documental ha tendido a ser menos popular que la ficción, quizás por lo que Nichols ha propuesto como una diferencia entre la *escopofilia* que marca el tipo de placer que predomina en la ficción (placer de mirar a alguien) contra la *epistefilia* —cuyo placer está dado por la búsqueda de conocimiento— del documental (Nichols, 1997). Pero bien podemos encontrar filmes documentales que han sido muy populares[96] así como ficciones que comparten la paradoja de *Estrellas* y *El Casamiento*.

En el conurbano bonaerense, José Celestino Campusano ha impulsado un tipo de cine al margen de los circuitos comerciales pero al mismo tiempo al margen del instituido cine de autor, con filmes —principalmente de ficción— que se plantean la participación de la comunidad en las dife-

95 Es reseñada en la revista *Tercer Film* como la película uruguaya con menor taquilla del año, con 974 espectadores (*Tercer Film*, 2015).

96 La película más taquillera de 2014 en Uruguay ha sido precisamente un documental: *Maracaná*, de Sebastián Bednarik (*Tercer Film*, 2015).

rentes etapas de su proceso creativo, desempeñando los roles protagónicos y participando en las instancias de circulación. Él mismo define a su cine como un «cine de naturaleza comunitaria» porque han sumado a la comunidad en las áreas de contenidos, producción, personificación y posterior difusión, evitando trabajar con actores profesionales, y en contraposición al cine dominante.

> «En el cine argentino comercial o festivalero se muestra un presente de estereotipos blancos predominantes, pretendidamente aspiracionales, que no representan ni lejanamente a nuestro pueblo. Desde Cinebruto nos interesa incluir los propios contextos, la arquitectura, la indumentaria, el lenguaje corporal y los códigos de comunicación que imperan a diario» (Campusano, 2016, p. 237-238).

Aparece una fuerte inquietud por dar protagonismo a aquellos sectores que no aparecen en el cine hegemónico, con sus cuerpos, sus espacios y su lenguaje. Hay una apuesta explícita por la creación colectiva de la obra, que define como «cine cooperativo comunitario», con el que pretende hacer justicia con la construcción de sentidos desde sujetos que históricamente han quedado por fuera de la posibilidad de construir historias.

> «A lo largo de los siglos, pequeñas cofradías, élites de escultores, poetas, cronistas, directores son los que se tomaban el atrevimiento de hacer el único registro posible de la historia de los pueblos. Desde la Antigua Roma hasta la fecha. Cuando en realidad la historia de los pueblos pasa por las periferias, no pasa por los lugares centrales, pasa por la vida en los suburbios. Yo creo que el cambio está en que los verdaderos actores, o verdaderos habitantes de esos espacios sean los que contamos nuestros procesos» (Campusano en Portal *Indie Hoy*).

Campusano se autoidentifica como un «servidor público», que a través del cine como herramienta genera procesos con diferentes colectivos invisibilizados y facilita recursos para que la comunidad se exprese por sí misma.

Al mismo tiempo, este cine se caracteriza por un desprecio a las convenciones cinematográficas, rechazo a la estetización y en particular la apuesta a un registro actoral particular, entre la chocante sobreactuación y la búsqueda de un tono genuino, coherente con su dispositivo. Acá es donde cabe preguntarse cómo pueden operar estos elementos rupturistas en su vínculo con los públicos. ¿Acaso ese desprecio por las convenciones del lenguaje cinematográfico y estéticas socialmente aceptadas, no termina generando que la película sea apreciada solamente por reducidos sectores académicos e intelectuales que aprecian esa desestetización como un gesto

artístico, y deja afuera a los potenciales enunciatarios más amplios y populares, justamente representados (y representantes a nivel colaborativo) en esas películas?

Campusano entiende que al no tener un público ya existente para el tipo de películas que realiza, entonces debe construirlo. Considera que la circulación en el ámbito comercial es complicada por la concentración en muy pocas manos de gran parte de la distribución en salas de cine, y en cambio, propone la creación de redes y circuitos que vayan por otros carriles: universidades, centros culturales, cine clubes, sociedades de fomento, señales de televisión, señales web (Campusano en entrevista propia, 2018). Por otra parte, señala que «liberan» las películas cuando terminan de pasar por el circuito de festivales y por la instancia de estreno, dejándolas disponibles en internet.

Este circuito alternativo ameritaría a futuro un acercamiento más etnográfico al dispositivo para conocer los tipos de conexiones y diálogos que estos filmes generan en un público popular.

Cine *desde* la villa, ¿*para* la villa?

Algo similar ocurre con el cine villero de César González, que ha apostado por circuitos de exhibición alejados del tradicional esquema «festivales / salas de cine / TV».

González creció en la Villa Carlos Gardel de Buenos Aires, estuvo preso desde los 16 a los 21 años por participar en un secuestro, y dentro de la cárcel terminó la secundaria. A partir del vínculo que generó con un tallerista de magia, se interesó por la literatura, la filosofía y la política. Creó la revista cultural *¿Todo piola?*, y al salir en libertad publicó su primer libro de poesía *La venganza del cordero atado* (2010). Algunos años más tarde comenzó a incursionar en la producción audiovisual: dirigió la serie de TV para Canal Encuentro, *Corte Rancho* (2013) y los largometrajes *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2015), *Exomologesis* (2016), *Lluvia de jaulas* (2018) y *Atenas* (2019).

En su ópera prima, *Diagnóstico esperanza*, propone un relato coral en torno a diferentes personajes de la Villa Carlos Gardel en que vive. Lo hace con un equipo íntegramente habitante de ese lugar (desde la fotografía hasta la postproducción de sonido, pasando por las actuaciones, la producción y demás áreas creativas y productivas). Construye una mirada sobre la villa

sin mediaciones, y al mismo tiempo contrapone a la clase media desde otro lugar, revirtiendo una relación a nivel de la representación histórica opuesta. En este filme, la clase media es el Otro, y los personajes de la villa el «nosotros».

La película comienza en blanco y negro, con planos abiertos que muestran el barrio, con zonas de viviendas precarias e informales y otras en las que observamos un proceso de urbanización, basurales, zonas inundadas, autos desarmados y quemados, y finalmente escuchamos tiros fuera de campo. La imagen pasa a color cuando nos presenta al primer personaje, Alan (con el que también se cierra la película). Vemos sus zapatos gastados y nos acercamos a su rostro, un rostro de tristeza e inquietud, que se alterna con un plano general en el que vemos patrullas policiales y una emergencia móvil.

El personaje de Alan es probablemente el único de toda la película que genera una especial empatía, que en otros puede ponerse en cuestión por la crudeza de sus acciones. Se trata de un niño de poco más de diez años, que parece haber encontrado en el *rap* una forma de expresión y catarsis ante una vida frágil y de difícil proyección. Su madre es la *dealer* del barrio, que involucra en la tarea a sus hijos y descarga sus frustraciones en ellos. Su único refugio parece ser la amistad que entabla con sus pares en el barrio, juntar unos pesos para ir un rato al *cyber*, y por supuesto, inventar canciones sobre el mundo que vive y ve.

Pero a pesar de la desolación del personaje (acentuada emotivamente con música clásica) hay una alternancia con escenas donde también se muestra el goce, escapando de un enfoque centrado en la miseria. Se retrata un mundo difícil, crudo, pero que también tiene sus disfrutes, sus valores, su identidad. Hay una representación de la villa que se aleja tanto de las miradas sensacionalistas y estigmatizantes de los medios de comunicación masivos, como de las miradas paternalistas o románticas acerca de ese mundo. Se muestra una villa atravesada por la hegemonía capitalista y al mismo tiempo damnificada por esta misma fuerza, que le cierra las puertas y parece condenarla al delito como imposición para acceder a lo negado.

Luego de verlo deambular por calles y trenes poblados intentando sin mucho rédito vender su mercancía, el vendedor de medias contempla con anhelo las zapatillas de «marca» de una tienda deportiva. Más adelante copa una casa, maniata violentamente a la chica que estaba adentro y con la plata que roba termina satisfaciendo su anhelo: se compra ropa deportiva y por un momento es feliz. El capitalismo como ideología hegemónica asocia la idea de la felicidad al consumo, y estos personajes —que tienen ese consumo

negado— se juegan su libertad y hasta su vida por esos bienes que —aunque sea por un momento— los pondrán en igualdad de condiciones con el resto de la sociedad. Lejos de la clase obrera revolucionaria que la izquierda muchas veces pregonó en el cine al representar a los sectores populares, estos sujetos viven en la total inmanencia, sin proyecciones más que el día a día y la posibilidad de acceder a un «bacaneo» fugaz.

Si la película *tal como es* hubiese sido dirigida y firmada por un director de clase media, es probable que pudiera ser considerada como estigmatizante de la vida en las villas, reafirmante de los imaginarios sociales que vinculan pobreza con delito. Pero la propia presencia de César González como autor resignifica en gran medida el discurso y habilita otras interpretaciones sobre diferentes recursos. De igual manera se resignifican las rupturas convencionales en el guión con problemas de verosimilitud y estereotipos caricaturescos, algunos registros actorales fallidos, el sonido y la fotografía, que se conjugan en este *cine desde la villa* como una forma inseparable de su discurso, donde la incorrección del lenguaje cinematográfico puede leerse como gesto contrahegemónico. El lugar de quien produce la enunciación cambia la forma de interpretar el texto fílmico y le aporta autenticidad a la obra, le da un grado de innovación respecto al cine de ficción hegemónico.

González defiende la posibilidad de generar una «mirada villera», mirada que entiende «nunca está presente en los medios y las películas, en los que la villa es mirada y hablada por otros».[97]

Afirma que en gran parte de la cinematografía, la villa está representada como un fin en sí mismo, que tiene como centro el espectáculo sin intención de una mirada crítica sobre las causas. Por otra parte, sostiene que la mayoría de los estudiantes de cine «provienen de un segmento socio económico y racial muy específico, y comparten el mismo motor para motivar su carrera: "pegarla", haciendo cine de género o de autor»[98] y hacen películas donde el sentido es paternalista.

González señala que la exhibición de *Diagnóstico Esperanza* superó en el cine Gaumont —que fue el único cine que pudo conseguir para su exhibición— las 20.000 entradas, mientras que estima unas 30.000 entradas en el espacio INCAA de La Plata.

97 *Página 12,* Emanuel Respighi, «Mi película puede gustar o no, pero es villera», 18 de julio de 2013

98 Revista de cine *El Furgón*. César González entrevistado por Santiago Brunetto, «Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros y miserables», 13 febrero de 2017.

«Después recorrí todo el país presentándola en ámbitos chicos y muchos de ellos que no tienen que ver tanto directamente con el cine, como centros culturales, unidades básicas y espacios de ese tipo».[99] Por otro lado, su publicación oficial en *YouTube* supera en 2020 las 800.000 reproducciones.

Es interesante preguntarse cuál es el público con el que se ha encontrado este filme. En principio, parecería haber llegado más a una clase media intelectual interesada en acercarse a un tipo de cine novedoso, producido por primera vez desde una villa y por sujetos que la habitan, que a los propios sujetos representados en el filme.

Pero tampoco debería descuidarse —aunque sea muy difícil de medir— los otros circuitos mencionados por González (instituciones educativas, centros penitenciarios, centros culturales y comunitarios, etcétera) como espacios populares donde ha llegado la película.

Si bien los circuitos alternativos no deben tomarse a la ligera, y ameritan un trabajo de mayor profundidad enfocándose en sus modos de recepción, podemos arriesgar que los filmes mencionados en este apartado, con sus diferencias y matices a nivel de estilos y modos de representación, comparten un enfoque centrado en la originalidad de la obra y en la posibilidad de construir puntos de vista desde una mirada popular. Este centro quizás deja en un segundo plano la cuestión del público, quién se va a conectar con esta película. Algunos directores lo ven como algo que escapa a su posibilidad, que no pueden controlar al momento de crear la obra; otros apuestan directamente a la generación de nuevos circuitos asumiendo que no existe aún el público para estos filmes, pero que justamente la existencia e insistencia con estos circuitos alternativos podría a futuro construirlo.

El público como horizonte

A comienzos de la década del 2010, algunos exponentes del NCA se asociaron con algunas grandes productoras y distribuidoras para embarcarse en proyectos que buscaron un puente entre la impronta autoral y producciones *mainstream* que apuntan al gran público. Parece ser el caso de Pablo Trapero y su asociación con Patagonik, con la que llegó a produc-

99 Portal *Tierra en Trance*, «El arte nunca debería aburguesarse»- Entrevista a César González.

ciones muy taquilleras (*Carancho, Elefante blanco, El Clan*)[100] apostando a recursos como el *star system*[101] con la recurrencia a figuras consolidadas y populares como Ricardo Darín o Guillermo Francella, producciones de gran despliegue técnico y de producción, y con la distribución de Buena Vista International.¿Un vuelco con intenciones comerciales, o un replanteo estratégico para el encuentro con otro tipo de público?

La progresión de Pablo Trapero desde *Mundo grúa* (1999) a *Elefante blanco* implica pensar al mismo tiempo el pasaje de un lenguaje más rupturista respecto al cine hegemónico hacia uno más estandarizado y comercial (*mainstream*) pero a su vez el encuentro con un público más amplio y popular. Sin dudas hay una apuesta al encuentro con el gran público con una producción de alto presupuesto, que reúne a actores consagrados y populares, pero además reúne cierto consenso entre la crítica sobre su valoración positiva como obra y ha obtenido el reconocimiento de varios festivales antes de su estreno en salas (entre ellos participó de la selección oficial del Festival de Cannes).

Elefante blanco centra su relato en el trabajo de los curas Julián y Nicolás, y la asistente social Luciana en Ciudad Oculta, donde articulan las demandas de la comunidad con la municipalidad y el obispado, instituciones que vuelcan algunos recursos (aunque de forma informal y discontinuada) para que este equipo «en territorio» pueda canalizar en obras que mejoren la calidad de vida de los habitantes de la Villa.

Nicolás, de origen europeo francófono, trabaja como cura en un pueblo en el Amazonas hasta que ocurre una matanza a decenas de personas por parte de lo que parecen ser paramilitares (que querían a su vez encontrarlo a él). Julián va a buscarlo y lo lleva con él a Buenos Aires, al refugio que ocupan en el edificio conocido como «Elefante blanco», destinado en el pasado a ser el hospital más grande de Latinoamérica pero cuyas obras quedaron interrumpidas y hoy es ocupado por numerosas familias de la Villa 15 (también conocida como Ciudad Oculta). El personaje de Nicolás, como recién llegado y además extranjero, cumple la función de identificación del espectador de clase media ajeno a esa realidad al que le es relatada información sobre cómo es la vida en la villa. La película utiliza en varias

100 *Carancho* (2010) alcanzó los 614.000 espectadores, *Elefante blanco* (2012) 756.000 y *El clan* (2015) los 2.614.000. Una llegada masiva que contrasta con los 64.000 espectadores que tuvo su ópera prima, *Mundo grúa* (1999), considerada un hito del NCA.

101 Este término tiene su origen en la época dorada hollywoodense a partir del contrato en exclusividad de determinados actores por parte de los estudios cinematográficos, que con su continuidad aseguraban el éxito de taquilla de sus películas.

oportunidades el plano secuencia como recurso que nos transporta por los laberintos de la villa desde la perspectiva de estos personajes que no pertenecen a ese mundo pero que deciden transitar en él con una vocación paternalista.

Es en esta elección del punto de vista desde el cual se narra la película —a partir de personajes que optan por dejar de lado ciertos privilegios de clase comprometidos con la posibilidad de mejorar la situación de extrema vulnerabilidad de la comunidad— que el filme construye una mirada que se aleja de una perspectiva popular, que no parte de los sujetos de la villa sino de una clase media progresista.

Podemos arriesgar que el destinatario implícito es una clase media sensibilizada por una mayor visibilidad y presencia de las villas en las grandes ciudades. El hecho de que los protagonistas sean de clase media genera una especial identificación con dicho público, que empatiza con ese viaje hacia la villa como si pudiera ser sí mismo, sumergirse en esos «otros mundos». Este enfoque —que ha sido una tendencia en general del NCA y algunas propuestas televisivas inspiradas en esa corriente— ha sido considerado por algunos autores como una suerte de voyeurismo o «etnografía desde el sillón» (Canedo, 2009). Pero a diferencia del minimalismo presente en buena parte del NCA, hay en *Elefante blanco* un marcado virtuosismo técnico, con una fotografía muy bien cuidada en sintonía con los estándares del cine globalizado, y largos planos secuencia de gran complejidad, que dan cuenta de una producción costosa y de un numeroso *staff* de técnicos, locaciones y extras.

En Uruguay, resulta significativo respecto a las intenciones de llegar a un público más amplio el caso de *Reus* (Alejandro Pi, Marcelo Fernández y Alejandro Piñero, 2011). En este sobresale la apuesta al cine de género como posible puente para el encuentro con un público popular. Si bien a partir del análisis entendemos que la construcción de la mirada termina reforzando un punto de vista hegemónico en la representación de los sujetos subalternos (Pritsch, 2019), la respuesta en la taquilla y en la irrupción de un público popular no tan común para el cine uruguayo da para pensar: ¿qué tipo de cine quieren en definitiva ver los sectores populares?

A nivel narrativo, la película se enmarca en el género policial, lo cual habilita un marco desde donde el contrato de lectura se realiza a partir de ciertas convenciones. La apuesta al cine de género es manifiesta desde los directores de la película, incluso mencionada como una novedad como estrategia para el lanzamiento comercial, si bien en realidad ya existían

antecedentes como *Vida Rápida* (Grupo Hacedor, 1992) o las más cercanas en su tiempo *El viñedo* o *Matar a todo*s (Esteban Schroeder, 2000 y 2008).

En el contexto en que se lanzó la película, la apuesta al género aparecía como un aire renovador dentro del cine nacional, cuya tendencia casi absoluta era la de un cine de autor, independiente, alejado de una idea de «industria» o de intenciones «comerciales», consagrado en festivales pero sin una llegada amplia al público, a no ser algunas contadas excepciones (Radakovich, 2014). Esta adscripción al cine de género está directamente vinculada a un intento de llegar a un público amplio y popular, lo cual ha sido reafirmado por los propios realizadores. «Desde el inicio, desde su raíz, fue pensada para el público, no tenemos ningún reparo, ningún miedo en decir que es una película comercial; no es una película de autor, es una película de producción».[102]

Hay una influencia explícita de los directores por el cine estadounidense de Martin Scorsese o Francis Ford Cóppola, así como de producciones más recientes en su época y región como *Ciudad de Dios* de Meirelles, o el cine de Adrián Caetano con películas como *Pizza, birra, faso*, *Bolivia* y *Un oso rojo* (además de la serie televisiva *Tumberos*). Hay intenciones de llegar a un público más amplio a partir de la apuesta al cine de género, que facilitaría por sus convenciones una lectura más identificable en clave popular, con elementos reconocibles en relación al tipo de cine hegemónico, en contraposición a un cine de autor que presenta códigos que se salen de la norma de las industrias culturales. Mientras que en *Elefante blanco* se observaban varios recursos que apuntaban a un gran público, este parecía concebirse primordialmente para las clases medias, aquellas que suelen concurrir con cierta asiduidad a las salas de cine y que llena comúnmente las salas de cine. En el caso de *Reus* parecería apostarse a un público más popular.

Pero *Reus* se vuelve algo peculiar dentro de un cine de género al proponer una puesta en escena más cercana a propuestas realistas, con recursos similares a *Ciudad de Dios* o *El baño del Papa* en cuanto al *casting* y dirección de actores en el que se alternaron actores profesionales y naturales que aportan un habla callejera bastante fluida,[103] además de la filmación en

102 Portal *Espectador.Com*. Entrevista realizado por Emiliano Cotelo en Radio *El espectador,* disponible en: http://www.espectador.com/cultura/210386/reus-un-retrato-de-la-sociedad-sin-mensaje-moral.

103 Los realizadores mencionan que para la dirección de actores investigaron e intentaron aplicar el método de Fátima Toledo, entrenadora de actores no profesionales brasilera, célebre por su trabajo en películas como *Pixote* (Héctor Babenco, 1982), *Ciudad de Dios* o *Tropa de Élite* (José Padilha, 2003). Por otra parte, colaboró en la dirección de actores de *Reus* Gustavo Bouzas, director de la que quizás sea la obra de teatro uruguaya más popular del siglo XXI: *Rescatate*.

locaciones reales con poco agregado de decorado, y un estilo fotográfico bastante naturalista y con cámara en mano.

Reus fue en su momento la película uruguaya más taquillera desde 2008. Según su distribuidor, Ronald Meltzer, «la explicación de esto es que ha generado un impacto emotivo en la gente»[104]. En una entrevista, Piñero destacó cómo en las salas de cine irrumpió un público diferente al habitual:

> «Hemos ido a distintas salas a ver quiénes son los espectadores. Obviamente hay de todo, pero en muchos casos hemos visto a "muchachitos de gorrita blanca", a "planchas", que salen gesticulando a su manera y diciendo "alta película, está rica" (…) Esa no es la gente que acostumbra ir al cine. Hay un público nuevo y eso creo que es bueno» (Portal *Espectador.Com*).

Tomando en cuenta el análisis del foro del portal *Carteleras.Uy* realizado por Radakovich (2015), una mirada sobre los comentarios de *Reus* puede pintarnos esa observación que manifestaba su director.

Algunos encuentran en *Reus* valores contrapuestos a los proyectados en el cine uruguayo más común:

> «Buena, la mejor del cine Uruguayo, no es lenta, como tooodas las demás, que te querés morir en el cine. Yo las ví todas, tengo a mi novio cineasta y me llevó a verlas todas. Me quería morir, un aburrimiento que no tiene explicación. *Reus* está buenísima, hay actores de todos los colores, bien reales, con terribles actuaciones como la de Elías, un viejo sorete, el negro genial, que se yo, la recontra recomiendo» (Estela, 31 años).

Otros se han visto sorprendidos por el clima vivido en la sala y sus alrededores, y la heterogeneidad de su público:

> «entradas agotadas a las 22:40… me dije ¿esta cantidad de gente viene a ver Reus?, me refiero a la cola de 290 personas que esperaban entrar a sala. Yo voy al cine todas las semanas, soy un espectador común y silvestre. Me detuve a ver las personas que esperaban ver *Reus*. Nunca ví en una fila tal diversidad de gente, adolecentes, personas mayores como yo, gente que vamos al cine asiduamente, y gente que te das cuenta que no, pero sí, estaban ahí. A las 00:40 la sala estaba llena, y otra vez lo mismo, los que denominamos «planchas» y los que los denominamos, todos juntos uno al lado del otro. Cuando terminó *Reus*, me emocioné, hacía mucho que no me emocionaba en el cine y los «planchas» también. Qué linda es la ficción, qué lindo es el cine, gracias» (Marito, 62 años).

104 Portal *Espectador.Com*.

Estos comentarios, en línea con la categoría de *cinefilia amateur* propuesta por Radakovich (2015), contrastan con los siguientes, vinculados a la categoría de *cinéfilos eruditos*:

> «Pobre. La historia en sí es discreta pero el tema podría haber dado para más. Mal narrada, dirección de actores pobretona. Incluso hasta hay algunos defectos de edición. Se nota sí un esfuerzo de producción importante» (Alvarito, 55 años).

> «Historia muy estereotipada, llena de clichés, aburrida. Guión mal resuelto además de pretencioso, subestima al espectador. El argumento se diluye en la nada, ya que no hay un foco claro puesto en la historia. No se ahonda en la psicología de los personajes principales ya que no están bien caracterizados, no hay nada relevador ni conmovedor. Apenas se rescata algo la fotografía» (LBMR, 39 años).

Como campaña para el lanzamiento de la película, una de las estrategias fue la realización de esténciles con la frase «Reus, un barrio, dos familias, tres códigos», y hacer partícipe a personas del barrio que se han involucrado de diferentes formas en la película. Lo que en un principio iba a ser un esténcil cuidado y en muros donde ya existían pintadas, terminó desbordándose con mucha gente que «como hincha de la película (…) salió por sus propios medios en diferentes barrios a grafitear "Reus, la película"», relata Piñero en una entrevista. «No era la idea grafitear, mucho menos monumentos públicos, para nada, pero fue como una bola de nieve, una expectativa tan grande, de tantos años… Toda esta gente que involucramos cuando vio que la película estaba por salir se dejó llevar por la emoción».[105]

Mientras que en *Elefante blanco* se observaban varios recursos que apuntaban a un gran público, este parecía concebirse primordialmente para las clases medias, aquellas que suelen concurrir con cierta asiduidad a las salas de cine o que llenan comúnmente las salas de cine. En el caso de *Reus* parecería apostarse a un público más popular.

Si bien ambos casos parecen haber encontrado una conexión más cercana con el pueblo como público respecto a películas como *Estrellas*, *El Casamiento, Vikingo* (Campusano, 2012) o *Diagnóstico esperanza*, podemos identificar una mirada que dista de colocarse desde una posición subalterna. Del análisis de sus formas de producción, enunciación y discursos emergentes, estos filmes se acercan más bien a un tipo de representación que he propuesto como *cine de miradas hegemónicas* (Pritsch, 2019), caracterizado por representar la subalternidad desde un punto de vista exterior a ella, ubicado en una posición dominante.

105 Ídem.

Podemos pensar que una posible noción de *cine popular* no incluiría a los filmes que construyen su obra con *miradas empáticas* y *subalternas* pero sólo llegan a un circuito intelectual, ni a aquellos que sí se conectan con un público popular pero refractan una *mirada hegemónica*. La idea de *cine popular* implica la doble condición de proponer perspectivas populares desde la enunciación fílmica y al mismo tiempo conectarse y ser apropiada por un público popular.

Cine transculturador como puente entre miradas y públicos populares

El baño del Papa (Enrique Fernández y César Charlone, 2007) es un filme de ficción —inspirado en hechos reales— sobre la lucha por la subsistencia, conflictos y anhelos de sujetos populares de una barriada de Melo, que se preparan para una visita del Papa Juan Pablo II en 1988.

Fernández y Charlone llevaron adelante un sistema de *casting* mixto, en el que convivieron actores profesionales (particularmente César Troncoso y Virginia Méndez encarnando a Beto y Carmen respectivamente) y actores naturales, a partir de un arduo proceso de selección y trabajo. Los actores locales —que si bien representan a sujetos de 20 años atrás, son personas que se encuentran en una posición muy cercana a los personajes que encarnan— se entremezclan con un registro actoral profesional que intenta acercarse lo más posible a la naturaleza oral y gestual locataria, aunque con elementos actorales más sofisticados.

En este caso, los sectores populares no se construyen como simples *figurantes*, como una simple textura para darle un «sabor local» y un tono realista al filme (Didi-Hubermann, 2014), sino que toman parte como protagonistas de forma significativa. Este es un punto que muestra un tratamiento sustancialmente diferente al de *Elefante blanco*, donde el trabajo con actores naturales para los papeles de personajes de la villa se termina limitando a una función secundaria más que de protagonismo de estos sujetos.

Hay una mirada que se construye desde el universo de los sectores subalternos que en la película genera contrapuntos con las miradas de dos grandes instituciones: la Iglesia, representada por la visita del Papa, y los medios de comunicación, que atraviesan el relato celebrando dicha visita. El lugar de enunciación está cargado de empatía respecto al punto de vista de los sujetos populares representados. La mirada se coloca en la orilla

opuesta al mundo hegemónico, en el corazón de los sectores populares cuyos eventos históricos los han atravesado pero cuya historia raras veces han podido escribir.

En el filme conviven cánones narrativos clásicos con elementos de la puesta en escena que rescata el lenguaje popular y se adentra en lugares, historias y personajes de ese mundo, como la cercanía a ese universo retratado con la que Fernández desarrolla la historia; entran en juego una

Fotograma del filme *El baño del Papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007)

combinación entre las culturas populares locales con una cultura cinematográfica influenciada por estructuras narrativas arquetípicas y movimientos cinematográficos como el *neorrealismo italiano*.

Enrique Fernández podría pensarse como un sujeto fronterizo entre un mundo intelectual y popular. Él mismo se considera como una minoría dentro de la producción cinematográfica de la región, por negro, por pobre, por venir del interior (Fernández en entrevista propia, 2018). Incluso su trayecto formativo no pasó por ninguna escuela de cine ni carrera de comunicación audiovisual. Fue autodidacta, cinéfilo y profesor de Dibujo.

El baño del Papa es un ejemplo ilustrativo de la categoría que he propuesto como *cine transculturador* (Pritsch, 2019), trasladando al cine la idea de *transculturación narrativa* propuesta por Ángel Rama (1982), para pensar a aquellas producciones en las que si bien los agentes que construyen la obra podrían considerarse hegemónicos, asumen la mirada del subalterno entremezclada con elementos de su propia cultura.

Rama había desarrollado el término *transculturadores narrativos* para referirse a un conjunto de escritores (se centró sobre todo en Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y José Arguedas) que en un proceso de selección, descartes, nuevos descubrimientos, incorporaciones y combinaciones construyen una cultura que al mismo tiempo parte y se diferencia de su cultura propia y de una cultura ajena.

He propuesto como *cine transculturador* a aquel que construye puntos de vista en los que se entrecruzan elementos propios de las culturas populares/subalternas de los sujetos representados y elementos propios de la cultura dominante/intelectual a la que pertenece el director. Lo propio sucede a nivel de su tratamiento estético y narrativo, atravesado por procesos transculturadores en el que el guión rescata elementos populares que conviven con cánones narrativos, y la política de actores da un lugar privilegiado al habla y corporalidad de los sujetos subalternos que suelen ser actores naturales que interpretan papeles cercanos a sus propias vidas, entremezclados con actores profesionales. El realizador se constituye como posible agente de contacto, mediador, tejedor, compilador entre la cultura que producen los sectores subalternos y la obra.

Pero el concepto de transculturación que desarrolló Rama refiere no sólo a la construcción del texto literario sino al encuentro con sus lectores. Podemos pensar la categoría de *cine transculturador* como un cine que logra una mirada empática con los sujetos subalternos representados y apuesta al mismo tiempo a que dicha mirada dialogue con un público igualmente popular, que se reconozca y se cuestione.

Para Enrique Fernández, el principal problema que explica el desencuentro entre el cine nacional y el público, es la desconexión entre lo que plantean las películas y el interés de la gente. Sostiene que en particular en Uruguay cada vez hay más películas que presentan temáticas propias del propio círculo de los cineastas con las que no se logra que sectores más amplios de la población se sientan identificados. Por otro lado, considera un problema cuando hay directores que pretenden hacer películas con historias y universos muy lejanos a su propia experiencia de vida. Entiende que en el caso de Uruguay la mayoría de cineastas se concentran en 20 manzanas de Montevideo, frecuentan los mismos espacios y se mueven en contextos similares.

> «Hay ocasiones en que tanto el guionista como el director se ponen a contar una historia de la cual no han participado, porque han vivido toda su vida de Av. Italia

> al sur y cuando se meten con personajes que no tienen nada que ver con su entorno próximo —porque son clases bajas o porque tienen otros elementos culturales muy distintos a los que maneja el director o el guionista—, se siente como falso, como visto de afuera, es un distanciamiento que le hace mal a la película» (Fernández, entrevista propia, 2018).

Fernández considera que más allá del interés creativo propio, es importante tener al público como eje al momento de concebir la obra.

> «Yo me hago la película que creo tiene interés para mí, que tiene que ver con lo que yo quiero mostrar; pero hay un espectador, yo estoy todo el tiempo pensando dónde está parado el espectador en términos intelectuales pero más (en términos) emocionales. Entonces hay que hacer ahí un permanente traslado entre la realidad que yo estoy tratando de retratar, y la pantalla que está puesta para un público en principio» (Ídem).

A este respecto, resulta interesante el análisis de Miguel Ángel Lomillos (2012) del filme *Carandirú* (Héctor Babenco, 2003) en el que reflexiona sobre el equilibrio entre los dispositivos que construyen una mirada subalterna y la posibilidad de encontrarse con un público popular. Lomillos afirma que Babenco se esfuerza por mostrar signos de humanización en los prisioneros envueltos en actividades delictivas, y a partir de la mirada omnicomprensiva del doctor propone «una tipología social brasileña apoyada en los estereotipos naturalistas de los géneros populares, la repulsa al maniqueísmo (no hay malos ni buenos entre los presos) y, sobre todo, la cercanía de sus historias que apela al sentimiento (a veces al sentimentalismo) y a la intimidad del mundo familiar» (Lomillos, 2012, p. 49).

Carandirú tuvo una respuesta masiva convirtiéndose en uno de los más grandes éxitos de público de la cinematografía brasilera. Para Lomillos, el filme,

> «es un ejemplo extemporáneo del cine político popular cuyo valor cinematográfico no puede deslindarse de la función social que cumple en el contexto nacional en que se enmarca, un cine que tuvo su mayor efervescencia a nivel internacional en los años setenta cuando el cine de autor, después de las experiencias rupturistas e innovadoras, intentó recuperar el mercado volviendo a los temas y formas dramáticas más populares: el modelo de Costa Gavras y del cine político italiano (de los Bellochio, Monicelli, Taviani, Rossi, Scola, etcétera)» (Lomillos, 2012, p. 50).

En este sentido, el autor considera que el legado moderno del Cinema

Novo[106] está más presente en el medio crítico y académico que en la producción cinematográfica: si bien impulsó hasta las últimas consecuencias la función social del cine como instrumento político, nunca llegó a conjugarla con su correlativa comunicación con el público, aunque luego varios de sus impulsores terminaron abriéndose por otros caminos, justamente buscando una mayor conexión con un público popular.

> «La mayoría de "cinemanovistas" (…) optó por superar el público elitista formado por intelectuales y estudiantes y alcanzar al gran público —el mercado brasileño— siguiendo la vía de un cine social popular y de géneros desde una orientación autoral más discreta» (Ídem, p. 51).

Hacia una noción de cine popular

Si entendemos que las películas no producen sentido por sí mismas sino que lo construyen a partir del proceso de decodificación con su público, y si la relevancia política que tiene el tema que estamos abordando está vinculada justamente a la construcción de imaginarios sociales caracterizada por la disputa de sentidos, atravesada por miradas, conflictos y relaciones de poder, necesitamos poner la mirada sobre el encuentro de estas películas con un público, que es lo que en definitiva les da vida a nivel social.

Los sectores populares están atravesados por un modelo de cine hegemónico, marcado fuertemente por el modelo de las grandes productoras de Hollywood, y aquellos filmes que se apartan de forma radical de dicho modelo no suelen presentar un interés de gran alcance entre los sectores populares. Películas como *Vikingo*, *Diagnóstico esperanza, Estrellas* o *El casamiento*, si bien logran construir un punto de vista que incluye la perspectiva de los sujetos subalternos representados, no terminan llegando a un interés significativo por parte de dichos sectores como público. Interés que sí logran películas como *Elefante blanco* o *Reus*, cuyo lenguaje tiene muchos más puntos de contacto con el paradigma del cine hollywoodense (*star system*, apuesta al género) además de optar diseños narrativos clásicos a nivel de estructura. Pero estos últimos casos sí se alejan de lo popular en la construcción del punto de vista, posicionado en un lugar hegemónico.

106 Corriente del cine brasilero surgida a fines de los años 50 y comienzos de los 60. El término fue acuñado por Glauber Rocha, uno de sus principales referentes, en su ensayo *Estética del hambre* (1965).

Gramsci proponía una forma de concebir las canciones populares centrada en la apropiación que el pueblo hacía de ellas, independientemente de sus condiciones de producción (1974). Por su parte, John Beverley se pregunta sobre un elemento sustancial para cualquier cine con intención política: cómo lograr un equilibrio entre una llegada popular sin perder su carácter emancipatorio.

Fotograma del filme *El baño del Papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007).

> «cómo llegar a una posibilidad de un cine o telenovela "popular" pero a la vez políticamente progresista, sin tener que pasar por el domino del mercado neoliberal, que destruye la producción nacional» (Beverley, 2010, p. 4).

Propongo pensar la noción de *cine popular* por una doble condición: la de lograr una apropiación popular, pero también la de construir en sus representaciones una perspectiva popular/subalterna, en oposición a un otro ubicado en una posición dominante.

De los casos estudiados, *El baño del Papa* ilustra la posibilidad de esta doble condición: construye un punto de vista cercano a los sujetos populares representados y al mismo tiempo logra códigos de lectura que se acercan a los gustos cinematográficos populares, favoreciendo su apropiación.

Existió en este caso una apuesta desde su génesis hacia una llegada que trascendiera el circuito cinéfilo intelectual, y este tomar en cuenta al público

no se relaciona necesariamente con un afán mercantil, de maximizar ganancias en taquilla, sino que es un aspecto esencial de comunicación, que cuenta con una dimensión política más que significativa. Al igual que en el caso de *Carandirú* analizado por Lomillos, este enfoque nos habla de posibles concesiones entre la perspectiva autoral/intelectual acerca de la construcción de la mirada y la problematización de la política de la representación, y la apuesta de comunicarse con un público amplio y popular, para lo cual se entiende necesario apelar a formas populares atravesadas por los géneros.

Si se parte de una concepción del cine como instrumento político, capaz de disputar sentidos que habiliten una transformación social, la desconexión con el público no termina siendo fértil para tales fines. Si lo que se busca es disputar sentidos hegemónicos aportando la mirada de los sectores sociales subordinados en la construcción de los imaginarios sociales, las películas más efectivas son aquellas que logran una mirada subalterna y al mismo tiempo se encuentran con un público amplio y popular.

Es en este entrecruzamiento, entre la construcción de una *perspectiva subalterna* y la propuesta de elementos que toman en cuenta a los *sujetos populares como público* que propongo concebir al *cine popular*.

BIBLIOGRAFÍA

Achugar, Hugo (coord) (2002) *Imaginarios y consumo cultural. Primer informe sobre consumo y comportamiento cultural, Uruguay 2002*, Ediciones Trilce, Montevideo.

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

_____ (2015) *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Aisemberg, Alicia (2016) «El problema de la representación en las obras de Federico León: cine, teatralidad y performance», en Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual Imagofagia n°14.

Andermann, Jens (2015) *Nuevo cine argentino*, Paidós, Barcelona.

Beverley, John (2010) «Los estudios culturales y los estudios subalternos como crítica de la normatividad literaria», entrevista de Christian Elguera Olortegui, disponible en http://tijuana-artes.blogspot.com/2013/12/los-estudios-culturales-y-los-estudios.html.

Bosch, Carlos Luis (2017) «La discursividad del Cine Villero», Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual Imagofagia, N.º 15, ISSN 1852-9550, www.asaeca.org/imagofagia.

Campusano, José Celestino (2016) «Cinebruto, un cine de naturaleza comunitaria», Revista *Toma uno* (n° 5): Páginas 237-240.

Canedo, Nicolás (2009) «El realismo y la tópica de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: Okupas y Tumberos», disponible en: https://www.semiotica2a.sociales.uba.ar/files/2014/04/El-realismo.doc

Didi-Huberman, Georges (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires.

Dominzain, Susana, **Rapetti**, Sandra y **Radakovich**, Rosario (2009) *Imaginarios y consumo cultural. Segundo informe sobre consumo y comportamiento cultural*, Uruguay 2009, udelar Montevideo.

Escobar, Ticio. (1986) *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

García-Canclini, Néstor (1981) *Las culturas populares en el capitalismo*. Buenos Aires: Imagen.

Gauthier, C. (1999) *La passion du cinéma. Cinephiles, cinéclubs et salles spécialisées á Paris de 1920-1929*, París, Association Francaise de Recherche sur l´histoire du Cinéma/ École Nationale des Chartes.

Getino, Octavio (2016) *Cine latinoamericano. Producción y mercados en la primera década del siglo xxi*- Octavio Getino (coord).

González, César (2016) «El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión», disponible en https://camiloblajaquis.blogspot.com.uy/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html.

Gramsci, Antonio (1974) *Cuadernos de la cárcel. Tomo 2*, nº 4. México, Editorial era.

Hall, Stuart (1984) *Historia popular y teoría socialista*. Ralph Samuel, Ed. Barcelona: Crítica, 1984; 1-10.

Imbert, Gerard (2015) *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Cátedra, Madrid.

Lipovetsky, G. y **Serroy**, J. (2009), *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.

Lomillos, Miguel Ángel (2012) «Carandirú (2003) de Héctor Babenco: humanización, estigma y masacre», Revista de Comunicación de la seeci. (Noviembre 2012). Año xv (29), 31-54, issn: 1576-3420.

Martín-Barbero, Jesús (1987) *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona.

Morin, Edgar (1980) *El cine o el hombre imaginario*, Archivo PDF.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Pritsch, Federico (2019) *Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*, tesis de Maestría, fhyce (udelar), inédita.

Radakovich, Rosario (coord.) (2014) *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*, udelar.

_____ (2015) «Consumo cinematográfico en Uruguay. Sobre gustos y valoración social del cine nacional», Versión Estudios de Comunicación y Política, n° 36, mayo-octubre, pp. 100-112.

Rama, Ángel (1982) *Transculturación Narrativa en América Latina*, México: Siglo xxi.

Rey, Marcos & **Soria**, Florencia (2015) «Concentrado de película. La distribución

de cine en Uruguay», en Revista Tercer Film, nº 3, disponible en: https://www.revistafilm.com/wp-content/uploads/2015/12/Tercerfilm-N3-PDF-web.pdf

Rocha, Glauber (1956) *Estética del hambre.*

ARTÍCULOS DE PRENSA

El Observador, «HBO quitó *Lo que el viento se llevó* de su plataforma por racismo y despertó polémica» disponible en: https://www.elobservador.com.uy/nota/hbo-decidio-quitar-lo-que-el-viento-se-llevo-de-su-plataforma-por-su-racismo-y-desperto-polemica-2020610144740, 10/6/2020.

La diaria, «Así no», disponible en: https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/5/asi-no/, 11/5/16.

Página 12, Mercedes Halfon, «Avanti morochos. Estrellas, el nuevo documental de Federico León», disponible en: 9/12/07 https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4298-2007-12-09.html

Página 12, Emanuel Respighi, «Mi película puede gustar o no, pero es villera», disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-29266-2013-07-18.html 18/7/13.

Portal Indie Hoy, «José Campusano: un cine de cara a la comunidad», disponible en: http://www.indiehoy.com/especiales/entrevistas/jose-campusano-un-cine-de-cara-a-la-comunidad/, 11/9/15.

Portal Espectador.Com, «Reus: un retrato de la sociedad sin mensaje moral. Entrevista realizada por Emiliano Cotelo en Radio El Espectador», disponible en: http://www.espectador.com/cultura/210386/reus-un-retrato-de-la-sociedad-sin-mensaje-moral.

Revista El Furgón, Santiago Brunetto, «Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros y miserables», disponible en: https://elfurgon.com.ar/2016/12/29/si-un-villero-exige-un-lugar-dentro-del-arte-despierta-sentimientos-muy-oscuros-y-miserables/, 13/2/17.

Portal 180, «Derribadas, decapitadas o vandalizadas: cinco estatuas polémicas», disponible en: https://www.180.com.uy/articulo/83390_derribadas-decapitadas-o-vandalizadas-cinco-estatuas-polemicas, 12/6/20.

Agencia EFE, «"Lo que el viento se llevó" regresa a HBO MAX con una advertencia sobre racismo», disponible en: https://www.efe.com/efe/espana/cultura/lo-que-el-viento-se-llevo-regresa-a-hbo-max-con-una-advertencia-sobre-racismo/10005-4280546, 25/6/20.

FILMOGRAFÍA

Atenas (César González, 2019).

Avengers: End Game (Anthony y Joe Russo, 2019).

Capitán América: Civil War (Joe y Antonhy Russo, 2016).

Carancho (Pablo Trapero, 2010).

Carandirú (Héctor Babenco, 2003).
Clever (Federico Borgia & Guillermo Madeiro, 2015).
Diagnóstico esperanza (César González, 2013).
El baño del Papa (Enrique Fernández y César Charlone, 2007).
El Casamiento (Aldo Garay, 2011).
El Clan (Pablo Trapero, 2015).
El Nexo (Sebastián Antico, 2005).
El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009).
Elefante blanco (Pablo Trapero, 2012).
Estrellas (Federico León y Marcos Martínez, 2007).
Exomologesis (César González, 2016).
Frozen (Chris Buck y Jennifer Lee, 2014).
Lluvia de jaulas (César González, 2018).
Mundo grúa (Pablo Trapero, 1999).
¿Qué puede un cuerpo? (César González, 2015).
Relatos salvajes (Damián Szifrón, 2014).
Reus (Alejandro Pi, Marcelo Fernández y Alejandro Piñero, 2011).

ENTREVISTAS REALIZADAS

Garay, Aldo, junio 2018.
Fernández, Enrique, junio 2018.
Campusano, José, setiembre 2018.

EPÍLOGO

Pueblo, cultura, popular

Soledad Castro Lazaroff

Cuando les autores de este libro me convocaron a escribir un Epílogo a su compilación de artículos académicos acerca de la cultura popular, el gesto significó una doble sorpresa. Primero, porque me lo pidieron a mí, que no soy parte del mundo universitario y vengo del ámbito de la militancia artística y del periodismo. Pero, sobre todo, porque no aparecen con frecuencia trabajos sistemáticos acerca del tema y, si lo hacen, no llegan fácilmente a nuestras manos. Se trata de un campo de investigación escurridizo, atravesado por dificultades epistemológicas difíciles de esquivar y que derivan en preguntas que, si bien tienen una considerable historicidad, no han perdido su vigencia: ¿qué es, exactamente, la «cultura popular»? ¿Dónde establecemos sus fronteras? ¿Qué es y dónde termina la «cultura oficial»? ¿De qué lado de la mecha está quien investiga? Elegir cómo se recaban los datos, dónde se establecen los cortes que definen los objetos de estudio, cuáles son las formas de escritura que más sirven para favorecer una aproximación integral a universos tan amplios, son decisiones para nada inocuas. Las metodologías importadas y estandarizadas de la objetividad muestran sus patas cortas cuando se investiga aquello que nunca podrá abarcarse, pero sobre lo que, aun así, vale la pena recabar información y poner palabra.

El formato textual «compilación de artículos académicos» parece ofrecer ventajas y problemas a la hora de pensar en un abordaje integral, que dialogue con una idea de libro más cercana a la coherencia y a la unidad de enfoques. La heterogeneidad en las definiciones básicas y en los marcos teóricos es muy amplia y notoria, y eso conspira, para los lectores, contra la posibilidad de adherir a lineamientos procedentes de una definición colectiva (al menos, precaria) acerca de cuáles son los bordes del campo concreto sobre

el que se ha producido conocimiento. Sin embargo, al mismo tiempo, cada uno de los textos por separado parece ser la puntita de una gran madeja, una piola desde la cual tirar para, a la manera de lo que pasaba en los dibujitos del Gato Félix, desanudar despacio la realidad para poder identificarla, nombrarla y comprenderla. Así, reagrupando y poniendo en relación estos artículos podemos inferir que ese gran territorio llamado «cultura popular» es plausible de ser fragmentado en varios más, y que para observar, describir y desentrañar esos tantos mundos otros —y también, por qué no, irrumpir en ellos— necesitamos que haya cada vez más investigaciones, más colaboraciones y asociaciones insólitas, más construcción de relato, más producciones críticas.

En todo caso, acercarse a las experiencias de investigación (las denomino así muy a propósito) sintetizadas en este libro supone realizar el ejercicio consciente de dimensionar esa enorme amplitud, abstracto mar de las experiencias humanas no codificables, de las interacciones y los vínculos, de las múltiples funciones, materiales y simbólicas, del arte y la cultura de nuestras comunidades locales a lo largo del tiempo. La creación artística, la crítica cultural, la docencia o el diseño de políticas públicas suponen, hoy más que nunca, desafíos éticos y políticos que vuelven necesario invertir recursos, tiempo y espacio en conocer este tipo de estudios e incorporarlos a la reflexión. Parece urgente dejar de amilanarse y animarse a enfrentar la condición paradójica que supone, para cualquier investigador o investigadora de nuestro sur del sur, mirar «desde afuera» ciertas expresiones; tal vez una clave sea, cuando hablamos de cultura popular, abandonar la pretensión de objetividad —y la culpa de clase que suele surgir frente a sectores considerados subalternos— y trabajar para que los acontecimientos que estudiamos nos involucren directamente, se nos metan en el cuerpo y nos interpelen hasta comprometernos en lo personal y en lo colectivo.

Los textos aquí compilados resuelven esas contradicciones de diferentes maneras —algunas más explícitas, comprensibles y decodificables que otras—, pero todos iluminan procesos condicionados por la invisibilidad histórica, la disputa constante por la existencia, la velocidad o la fuga y que, la mayor parte de las veces, a quienes solemos ser denominados como «letrados» parecen pasarnos por al lado (¿o por arriba?). Por eso, su lectura funciona como espejo: nos invita a desnaturalizar nuestros prejuicios, esos que presuponen, en ciertos fenómenos, una simpleza maniquea, fácil de describir. También nos insta a abandonar la moralina o el paternalismo para adentrarnos en la complejidad de algunas lógicas de funcionamiento que

involucran tanto grandes periodos de tiempo como una enorme multiplicidad de actores sociales. En casi todos los casos, el papel que ha jugado en las últimas décadas el mercado global como gran mediador y ordenador de las relaciones de poder en ambas culturas (la «oficial» y la «popular») es profundo y definitivo; estudiar ese monstruo, intentar aprehender sus mil cabezas, supone sin lugar a dudas un abordaje de investigación colectiva coordinado y sostenido en el tiempo que logre disputar cierta centralidad en la esfera pública. La mejor noticia de este libro es que nos trae consigo esa promesa latente.

Los artículos

El primer artículo, escrito por Pablo Alvira, refiere a la figura del matrero Martín Aquino y al modo en que evolucionaron sus representaciones a lo largo del tiempo, provocando diversas construcciones de sentido en varios sectores y comunidades. El enfoque resulta interesante porque se trata de un camino posible para recuperar la condición de existencia de figuras populares históricas en una cultura como la uruguaya, tan esquiva en la construcción de una memoria no oficial. Si bien lo que queda en evidencia es que esa otra memoria nunca es una sola, y que esas figuras pueden ser reapropiadas con diferentes fines, también resulta impresionante dimensionar el impacto de ciertos nombres y relatos transmitidos de generación en generación, sobre todo en lo que tiene que ver con posiciones de rebeldía y desafío a la autoridad. En una realidad colonizada y despojada, en la mayoría de los casos, del registro comunitario de que pueden existir rituales de origen pertenecientes a una tradición propia, reencontrarnos con herencias como la de Martín Aquino nos agita la sangre y nos obliga a la pregunta acerca de la pertenencia, del derecho a la recuperación de ciertos legados clausurados, robados, cancelados. Nos propone reconocer esos linajes que, aun en un país como el nuestro —cuya idiosincracia todavía está teñida por la consideración gozosa de contar con un carácter «excepcional» dentro de América Latina— desafían el colonialismo, y a los que Rita Segato suele llamar «linajes no blancos, de crianza, de paisajes».

Por su parte, tanto el trabajo de Deborah Duarte como el de Gustavo Remedi se concentran en la teoría de la recepción, y se dedican a estudiar el modo en que diferentes habitantes de los barrios populares se relacionan con la literatura. De manera implícita, este tipo de enfoques desafían a la

variable de calidad como gran ordenadora de la teoría literaria, y renuncian definitivamente (¡qué bueno!) a la existencia de un valor universal inamovible para definir qué es lo digno de ser pensado y estudiado como literatura y qué no. Esa posición ética permite a estos investigadores desmarcarse del paradigma de que existe un sujeto lector, también universal, que está prefigurado por el texto y que es el único capaz de realizar una lectura cabal del mismo; así, logran dar cuenta de la rica y múltiple experiencia de muchas personas de distintos contextos y edades frente a materiales a los que, por su condición comercial, no solemos prestar la debida atención. Estos procedimientos arrojan una intensa luz sobre las maneras en las cuales la literatura afecta la experiencia humana, define escenarios para la subjetividad, interpela y reconfigura la vida cotidiana.

Si Duarte y Remedi se centran en la recepción, el trabajo de Federico Pritsch acerca del cine rioplatense incorpora, a su vez, otros elementos de análisis para definir la condición de lo popular. El autor no solamente se refiere a los materiales más elegidos por los espectadores, sino que se ocupa de ciertos contenidos y formas de representación que existen (o no) dentro de esos materiales, así como de otros más marginales que son consecuencia de los desafíos que asumen algunos directores al ubicar, de manera consciente, su cinematografía dentro de este campo. Una de las revelaciones más inquietantes de su artículo es la brecha existente entre muchas de esas representaciones audiovisuales orientadas a lo popular y un público al que parece cada vez más difícil llegar. El autor toma como ejemplo, sobre todo, cierto *corpus* procedente del cine argentino; para quienes no conocen la obra de José Campusano, Pablo Trapero o César González, entre otros, el trabajo servirá como un valioso acercamiento (sería bueno incluir en próximos análisis las obras de Lorena Muñoz, Anahí Berneri, Albertina Carri, Andrea Testa y otres directores que se encuentran trabajando en diálogo continuo con los feminismos populares). Pero también aborda el caso del cine uruguayo, un territorio simbólico que, por variadas razones, cuesta mucho identificar como popular. El consistente desarrollo del texto nos abre el camino a nuevos cuestionamientos y supone, sin dudas, un inicio para mirar con otros ojos los procesos de un área disciplinar siempre amenazada, que se encuentra atravesada por preguntas constantes acerca de sus posibilidades de recepción y difusión y sobre cómo hacer para dotar de sentido conceptualizaciones tan confusas como la de «formación de espectadores».

Tanto el trabajo de Lucía Naser como el de Alejandro Gortázar se centran en procesos vinculados con el Carnaval, fenómeno que siempre ha

funcionado como un gran marco aglutinador para un montón de prácticas artísticas y de recepción consideradas como populares (y metidas en el mismo merengue de análisis) aun cuando cuentan con enormes diferencias entre sí. De alguna manera, todo aquello que se define como «carnavalero» en Uruguay comparte una significación vinculada a la subalternidad, aun cuando el grado de condicionamiento por «lo oficial» con el que cuenta cada una de sus expresiones varía sustancialmente de círculo en círculo, de submundo en submundo. El caso del candombe ha sido más estudiado, pero en términos de originalidad —y de zambullirse de lleno en aquello que ni la clase media ni la izquierda partidaria o universitaria consideran, de ningún modo, tradicional, excepcional o digno de análisis— el artículo de Lucía Naser sobre las revistas supone un avance muy significativo. A partir de entrevistas y de una revalorización consistente de la palabra de los protagonistas, Naser consigue realizar un registro de honesta fascinación por aquello que está investigando, y su tono carece de cualquier actitud enjuiciadora o moralizante. Es extraño, porque si bien se trata del artículo cuyas formas textuales se acercan más a la coloquialidad —y eso se trasunta en cierto desorden en su método de asociación de ideas—, es el que mejor consigue transmitir la atmósfera de su objeto de estudio, sacar las palabras de su dimensión estrictamente descriptiva para hacernos sentir las conflictividades, bellezas, aristas y contradicciones que integran el universo que trata de aprehender. Es un material que puede considerarse como una demostración de que la función poética del lenguaje, su utilización de una manera más lúdica y libertaria que la que se acostumbra en la mayoría de los trabajos académicos, es un camino favorable a la hora de producir discurso sobre lo popular, porque ayuda a la enunciación de un relato más cercano a las corporalidades que se busca representar o comprender.

A su vez, el trabajo de Gortázar sobre el proceso histórico del candombe, si bien se trata de lo contrario en términos de escritura —su línea de pensamiento es de transparente claridad y continuidad—, es afín al de Naser en su obsesión por ofrecer al lector una idea lo más fiel posible del nivel de intrincada complejidad constituyente del fenómeno. Ahí el pasado —¡cuánta información oculta e invisibilizada!— y ahí el presente, y el autor sabe que para establecer un acercamiento lúcido a la verdad debe incluir, de forma constante, el diálogo entre ambas dimensiones temporales. También aquí los actores sociales, en este caso afrodescendientes (aunque no sólo), aparecen mirados de un modo respetuoso y horizontal, y sus acciones se sitúan en constante relación con el contexto que los rodea. Asistimos, en

diversos momentos de la historia, a sus posibilidades reales de existencia y resistencia con respecto a un afuera hostil; a su vez, el autor pone el foco en el modo en el que encarnan, en sus subjetividades y vínculos de pares, relaciones de poder que operan hacia adentro de sus propias comunidades. Las mediaciones del mercado y las intervenciones del Estado van signando o delineando, en gran medida, la evolución histórica de los sujetos y de sus prácticas culturales; Gortázar demuestra cómo esas fuerzas se van moviendo de lugar y a veces conspiran a favor y otras en contra de una manifestación artística tan atada a lo comunitario. A su vez, tanto su trabajo como el de Naser funcionan como puerta de entrada y demuestran la necesidad de ramificar aún más y de persistir en el estudio concreto de cada una de las aristas que describen. Este tipo de abordajes reflexivos a fenómenos tan romantizados, que suelen ser utilizados con fines vinculados tanto al *marketing* de izquierda como al de derecha, tanto al crecimiento de negocios privados como a la conservación acrítica del nacionalismo más rancio, ayudan a comprender que cuando una autoridad de la cultura actúa con ingenuidad con respecto al posible efecto de sus intervenciones puede hacer mucho daño, aun cuando parta de la mejor intención.

Finalmente, el artículo de Marisa Ruiz tiene una orientación ética y estética que parece haberse iniciado desde otro punto de partida y se despega, por eso, del conjunto. Sin embargo, su emotivo y pertinente trabajo acerca de la función del humor como método vincular, espontáneo, de supervivencia entre presas políticas de diversas geografías y momentos históricos, se convierte en otra ventana desde la que atisbar el campo de la cultura popular, ese verde tan ancho y ajeno. Uno de los núcleos de su texto consiste en demostrar, de forma implícita, que en todos los tipos de relacionamiento entre las personas, aún en los más extremos, incluso lo inefable, lo que no parece ser plausible de verbalizarse, logra encontrar caminos para transformarse en otra cosa, para volverse arte y cultura. Es allí, en el persistente misterio de la comunicación, donde radica uno de los signos más básicos de nuestra condición humana.

La conciencia de la imposibilidad de asir la vastedad de encuentros e intersecciones que conforman lo que llamamos «cultura popular» no tiene por qué llevarnos a abandonar la tarea de tomarla como campo de investigación. Pero también supone considerar que la orientación de todos los esfuerzos no puede estar puesta en lograr codificaciones exhaustivas o clasificaciones perfectas. En el intento honesto de encontrar un equilibrio entre esos extremos está el valor último de este libro, que podría multiplicarse (¡y

ojalá lo haga!) si su publicación incluye la preocupación real de sus autores por acompañarlo, con diversas estrategias, hacia un tránsito sostenido que intente propiciar y garantizar el acceso popular a sus contenidos.

LOS AUTORES
Breve reseña curricular

Gustavo Remedi

Doctor en Literatura de España y América Latina y en Estudios comparados de sociedades y discursos, por la Universidad de Minnesota, Minneapolis (1993). De 1994 a 2011, Profesor de Literatura Latinoamericana en Trinity College, Hartford, Connecticut. Desde 2011, Profesor Titular del Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, Instituto de Letras, FHCE-UdelaR, Uruguay. Es autor de numerosos artículos, capítulos y ensayos publicados en revistas y libros de crítica literaria y cultural. Publicó *Murgas: El teatro de los tablados* (1996), *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas, 1910-1930* (2009), en coautoría con Daniela Bouret, y *Vista desde el Norte: Sinopsis de los estudios latinoamericanos en EEUU* (2011). También es responsable de *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* (2009), con Roger Mirza; *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (2015), *Vistas cruzadas. Los estudios latinoamericanos en EEUU en la década de los 90* (2016), y *Los lenguajes de la memoria: teatro uruguayo e historia reciente* (2017), entre otros.

Pablo Alvira

Profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Actualmente se desempeña como docente e investigador del Departamento de Historia Americana en la Universidad de la República, Uruguay, y es miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA) de Uruguay.

Deborah Duarte

Licenciada en Letras (Facultad de Humanidades de la Universidad de la República), Magister en Estudios Latinoamericanos (Universitat de Barcelona) y Doctorada en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Actualmente se desempeña como docente e investigadora en el Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL) y en el Departamento de Teorías y Metodologías de la Investigación Literaria (FHCE-UdelaR).

Lucía Naser

Artista, docente, investigadora, militante. Doctora por la Universidad de Michigan, Magíster en Artes Escénicas por la UFBA, Licenciada en Sociología por la UdelaR. Docente en UdelaR (Licenciatura en Danza – IENBA). Profesora Adjunta (G3) de la Licenciatura en Danza de Facultad de Artes - UdelaR. Integra los colectivos «Entre» y «La Liga Tensa». Ha colaborado con publicaciones como *Lobo Suelto!*, *Brecha*, *La diaria,* entre otras. Escribe cosas que casi siempre sube en: http://juntandonotas.blogspot.com.uy/

Alejandro Gortázar

Doctor en Letras por Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Docente de literatura uruguaya y de teoría y metodología de la investigación literaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE, Uruguay). Docente de metodología de la investigación en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Uruguay). Investigador Nivel I del Sistema Nacional de Investigadores (SNI, ANII).

Marisa Ruiz

Historiadora y activista en Derechos Humano. Licenciada en Historia (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación) Magister en Investigación en Historia Contemporánea (CLAEH). Ha investigado temas de memorias y de Derechos Humanos. Es Integrante y militante de Amnistía Internacional, Sección Uruguay.

Federico Pritsch

Comunicador, docente, documentalista e investigador. Integra la Sección Audiovisual y la Unidad de Extensión de la Facultad de Información y Comunicación (FIC – UdelaR). Su ópera prima, *Cometas sobre los muros*, fue estrenada en 2014 en festivales, salas de cine y circuitos alternativos. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación y Magíster en Ciencias Humanas por la Universidad de la República.

Los nuevos estudios, de los que este libro se constituye como un centro, proponen que las culturas populares que se habían esfumado en los 90 reaparecen en el nuevo siglo investidas con nuevos ropajes, incluyendo prácticas novedosas, textos inestables y móviles; pero también propone que las culturas populares como prácticas, como problema teórico-político, siempre señalaron, y continúan haciéndolo, la dimensión en la que se negocia, se discute y se lucha la posibilidad de una cultura democrática. Por fuera del debate de esas posibilidades, es decir la de un horizonte radicalmente democrático, de la desaparición de las jerarquías y de la subalternización, este libro —y los nuevos materiales que están surgiendo en este preciso momento— no tendría ningún sentido.

Pablo Alabarces

Su lectura funciona como espejo: nos invita a desnaturalizar nuestros prejuicios, esos que presuponen, en ciertos fenómenos, una simpleza maniquea, fácil de describir. También nos insta a abandonar la moralina o el paternalismo para adentrarnos en la complejidad de algunas lógicas de funcionamiento que involucran tanto grandes periodos de tiempo como una enorme multiplicidad de actores sociales. En casi todos los casos, el papel que ha jugado en las últimas décadas el mercado global como gran mediador y ordenador de las relaciones de poder en ambas culturas (la «oficial» y la «popular») es profundo y definitivo; estudiar ese monstruo, intentar aprehender sus mil cabezas, supone sin lugar a dudas un abordaje de investigación colectiva coordinado y sostenido en el tiempo que logre disputar cierta centralidad en la esfera pública. La mejor noticia de este libro es que nos trae consigo esa promesa latente.

Soledad Castro Lazaroff

ZONA EDITORIAL

9 789915 932415